

بلاغ

كونديرا بين بلزاك ودينون

س. شيرلايموفا - س. زينكين

ترجمة: أشرف الصباغ تقديم: فرانتشيك أوندرش

المجلس
الألماني
للثقافة



المشروع القومي للترجمة



المشروع القومي للترجمة

بلا غد

كونديرا بين بلزاك وديتون

تقديم : فرانتشيك أوندراش

ترجمة : أشرف الصباغ



٢٠٠٢

المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

– العدد ٣١٧

– بلا غد (كوتديرا بين بلزاك ودينون)

– س . شيرلايموفا – س . زينكين

– فرانتشيك أوندراش

– أشرف الصباغ

– الطبعة الأولى – ٢٠٠٢

ترجمة لمقالات نشرت في مجلة «قضايا الأدب» الروسية

يناير – فبراير ١٩٩٨

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E-Mail: asfour@onebox.com

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

- 7 - مقدمة : عالم ميلان كونديرا الروائي
فرانتشيك أوندراش
- 29 - فلسفة الحياة عند ميلان كونديرا (رويات فرنسية لكاتب تشيكي)
س . شيرلايموفا
- 71 - دينون ، بلزاك ، كونديرا
سيرجي زينكين
- 89 - بلا غد
قصة : فيفان دينون

المقدمة

عالم ميلان كونديرا الروائي

"الشيء الوحيد الذى كتبته وأحمله فى قلبى حريصاً عليه كل الحرص هو رواياتى ، وكما يفعل المؤلفون الموسيقيون فإننى أسميها بأرقامها ، فالعمل رقم واحد : "المزحة" أنهيته سنة ١٩٦٥ ، والعمل رقم اثنين : "غراميات مرحة" كتبته فى الفترة ما بين ١٩٥٨ ، و١٩٦٨ ، والعمل رقم ثلاثة : "الحياة ليست هنا" سنة ١٩٧٠ ، والعمل رقم أربعة "فالس الوداع" أنهيت كتابته عام ١٩٧٢ ، والعمل رقم خمسة : "كتاب الضحك والنسيان" صدر سنة ١٩٧٩ ، والعمل رقم ستة : "خفة الكائن التى لا تُحتمل" أتممته عام ١٩٨٢ ، والعمل رقم سبعة : "الخلود" أنهيته سنة ١٩٨٨ ، والعمل رقم ثمانية : "البطء" سنة ١٩٩٥ ."

يُقدِّم الأديب التشيكى الفرنسى ميلان كونديرا نفسه بهذه السطور لقرائه الذين يبدأون قراءة إحدى رواياته ويبحثون عن طريق يؤدى بهم إلى صميم عالمه الروائى ، ما سبب صعوبة البحث عن الطريق إلى فهم نصوص كونديرا السردية ؟ تتعلق الإجابة عن هذا السؤال الجدلى بفهم شخصية كونديرا الإنسانية وطبيعة إبداعه الفنى .

يعدُّ كونديرا صاحب الإبداع الروائى المتميز أدبياً ذا شهرة عالمية ، وبينما استحق - فى رأى بعض النقاد والقراء - أعلى تقدير وأكبر احترام ، عدُّه البعض الآخر كاتباً يخلو عمله من أى قيمة فنية ، سأحاول فى بحثى هذا إيجاد إجابة موضوعية عن السؤال الذى أطرحه على نفسى وعلى جميع قراء أعمال كونديرا الروائية : ما مكانة كونديرا ورواياته فى إبداع أواخر القرن العشرين السردى ؟ لقد بدأ تفكيرى فى الأمر عندما حاولت تفسير كل من التناقض والتباين فى وجهات النظر تجاه روايات كونديرا ، ولست أطمح إلى إيجاد حل حاسم ونهائى للأراء المتعددة فى إبداع كونديرا الفنى بل أسعى إلى تكوين رأى نقدى اعتمداً على معرفة أعماله الروائية وأصوات النقاد العالمين مستفيداً من معرفة الخلفية الثقافية والاجتماعية والسياسية التشيكية التى تنبض فى عروق كونديرا وتعد جزءاً لا يتجزأ من بنية رواياته الفنية والجمالية والفكرية ، ويوقفنا التأمل الدقيق على أن هناك مقولات بعينها تمثل جوهر إبداع كونديرا ، وقد يكون الاقتراب منها مفتاحاً إلى فهم إبداعه المتميز ، وهذه المقولات هى

الذاكرة والنسيان ، والضحك ، والتاريخ والزمن ، والحب ، وهي مقولات تتصل بوجود الإنسان ، وبوعيه بذاته وبالعالم ، ولكن لا يمكن بحثها بمعزل عن جماليات إبداع كونديرا ، وسنلاحظ أن كل هذه المقولات لا تنفصل عن فكرة "الكيتش"^(١) ، التي تتجلى في أعمال كونديرا ، وتغلف مجمل أعماله ، وقد وجدت نواة هذه الفكرة في دراسة الباحثة التشيكية الأصل إيفا ليغرا *Eva le Grand* (٢) .

يقول ميلان كونديرا في "خفة الكائن التي لا تُحتمل" :

"قبل أن ننسى ، سنتحول إلى "الكيتش" نقطة التحول بين الوجود والنسيان" .

مع أن مصطلح "الكيتش" لا يرد بعينه في روايات كونديرا إلا في رواية "خفة الكائن التي لا تحتمل" ، فإن الكيتش ينعكس عن طريق مواقف الشخصيات الروائية في جميع نصوص كونديرا السردية ، ويقول «جى سكاربيتا»^(٣) *Guy Scarpetta* أن كونديرا أكثر الكتاب العالميين المعاصرين نظرة محدقة محايدة مرحة إلى كافة ميثولوجياتنا الحديثة ، إلى كل ما نميل إليه ، ونؤمن به ، ونتأقلم معه ، ويكشف كونديرا في رواياته الصورة الوهمية للعالم - الذي يفترض وجود حلم مستعص بالانسجام - وذلك بـ "الكيتش" المنتشر في كل مكان ، لا يترك كونديرا "الكيتش" في مجال جماليات الإبداع السردى فحسب ، بل يحولُه إلى مفتاح عام لتصرفاتنا وسلوكنا ومواقفنا ،

(١) "الكيتش الأدبي" (من اللغة الألمانية Kitschen = يلم قاذورات الشوارع) يعد عملاً خالياً من القيمة الفنية ، يفترض ويحافظ على مستوى الذوق الفني المنخفض لمتلقيه ، دخل مصطلح "الكيتش" مجال النظرية الأدبية والتقد الأدبي من مجال الفنون التشكيلية الذي كان يطلق فيه على الأعمال التافهة الرديئة الذوق ، يفضل "الكيتش الأدبي" المواقف والانطباعات الإنسانية الحرجة (مثل الحب ، الموت ، المأساة) مع تجريدها من الأبعاد المأساوية والمشاعر الحقيقية والتناقض الداخلي ، لا يسعى كاتب "الكيتش الأدبي" إلى تربية فكرية ، أو أخلاقية أو جمالية لقرائه ، بل يحاول إثارة القيمة الفنية الوهمية التي من شأنها إخفاء المضمون الناقص من الناحية الفكرية والتأثير الجمالي ، يستفيد "الكيتش الأدبي" من نماذج الأعمال الأدبية الناجحة التي اقتبسها وطبقها تطبيقاً دقيقاً ، من مواصفات "الكيتش الأدبي" المميّزة : أحادية النظر ، ووصف الأحداث والشخصيات الشكلى والسطحي ، والتحليل النفسى السطحي ، والتفسير الساذج لتصرفات الشخصيات .

يقع "الكيتش الأدبي" على حدود الإبداع الأدبي التافه والإبداع الفني القيم ، ليست هذه الحدود ثابتة واضحة تماماً ، بل تتغير بمرور الزمن وبعاد تحديدها في المراحل التاريخية المختلفة . (معجم النظرية الأدبية ، براغ ١٩٨٤ ، أكاديمية العلوم التشيكوسلوفاكية - معهد الأدب التشيكي والعالمي ، ص ١٩٥) .

Eva le Grand, Kundera ou la mémoire du désir 1998, 24. (٢)

Guy Scarpetta, Jako , La Lauze 1995, p. 13 - 14. (٣)

ويقدم لنا كتابان أحدهما لهيرمان بروخ وثانيهما لميلان كونديرا مزيداً من الأفكار والآراء الخاصة بـ "الكيتش"^(١) ، يقول بروخ إن "الكيتش" تعبير عن حاجة الإنسان إلى أن يتفرج على نفسه في مرآة الكذب المجامل ، ويتعرف فيها على نفسه راضياً رضى عاطفياً أو هو تحويل بلاهة الأفكار المقتبسة إلى لغة الجمال والعاطفة .

هذا يجعل كونديرا يدرك "الكيتش" بوصفه ظاهرة مرتبطة بالوجود أوثق ارتباط ، فليس "الكيتش" مرتبطاً بعصر من العصور التاريخية ، ولكنه يصبح تعبيراً جمالياً لأي "موافقة حاسمة على الوجود" .

لا شك أن أعمال كونديرا الروائية تسمح لنا بدراسة المشاعر بصفتها مصدراً رئيسياً للشعرية العاطفية خاصة في وصف كل من الحب والموت ، في رواية "الحياة ليست هنا" يتعامل الشاعر ياروميل مع الموت وكأنه مجرد إشارة إلى الصورة الخالية من أي بعد واقعي ، يعيش ياروميل مشاعر الحب القوية في أحلامه مدركاً أن الواقع القائم على الصراعات لا يعطى إلا إحباطاً شديداً واكتئاباً قوياً ، إنه لا يعرف (أو لا يريد أن يعرف) أن المشاعر المبالغ فيها تجرد صورة العالم وتفتح باباً للإثارة العاطفية ولمملكة القلب حيث يتفاعل "الكيتش" مع النسيان . (EVA LE GRAND P. 35)

يبدو أن كونديرا يواجه تأثير "الكيتش" على مواضيع رواياته وشخصياتها ، ومن ثم يصورها تصويراً مبنياً على دلالة مزدوجة تدل على عالمين متناقضين متوازيين متقاربين يمكنانه من كشف الواقع المتنوع المحض وراء ألوان "الكيتش" الزاهية .

لقد كتب الباحث الفرنسي فيليب سولير سنة ١٩٩٠ بعد نشر رواية كونديرا "الخلود" أن "الخلود" أكثر روايات الأديب عمقاً فكرياً وشجاعةً ، يظن فيليب سولير أن كونديرا أبدى في هذه الرواية قدراً كبيراً من الشجاعة الشخصية ؛ إذ كان من الممكن أن يعتمد على شهرته وسمعته المبنيتين على أعماله الروائية ، ولكنه كتب رواية مفارقة ، وهكذا أفلت من تصور النقاد المؤلف وفخ صورة الأنا التي تعد مقابلاً للعالم المحيط به .^(٢)

(١) Hermann Broch, *Connaissance et Creation Littéraire*, Paris, Gallimard 1956 Milan

Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard 1986

Philippe Sollers, *Bel Vede bál*, paris, nouvel Observateur 1990.

(٢)

يرى فيليب سولير أن بصمة كونديرا على "الخلود" - الرواية الساحرة الشيطانية^(١) - تعنى عودة كافكا (وهو من مواطني كونديرا ، من براغ التي ألهمتهما نصوصهما السردية) وبهذا يكون قد قضى على جميع الكليشيهات والأبحاث والرسائل الجامعية التي كتبت عنه ليسحرنا بأبسط الكلمات ، تدور أحداث الرواية بشكل طبيعي في أحياء باريس الحديثة كما كانت تدور في براغ أيام وجود كونديرا فيها ، كيف يستطيع الكاتب أن يقدم لقرائه شخصيتين رحلتا عن الدنيا - غوته وهمنغواي - يثرثران في الآخرة ويناقشان البلاء الشريرة البالغة التي تستهدفهما دائماً ؟ كيف يستحضرهما وهما راحلان مبتهجان يتمتعان بالرأى الحاسم فينا ؟

يتعلق وجود الشخصيتين الإبداعيتين المنتميتين إلى الماضي بالثنائية الآتية : "الجمال - الكيتش" و"الجمال - المعرفة" ، كما قال كونديرا إن "الجمال - الكيتش" يلهمنا بثوامة الجميلة والحالات المثيرة لئسنا وجود البشر غير المحكم (Eva Le Grand p. 51) أما "الجمال - المعرفة" الذي يكمن في النصوص الروائية (فيورطنا) في تقلبات الزمن ، تورد Eva Le Grand قول كونديرا إن جميع عوامل الوجود التي تكشفها الرواية تكشفها بوصفها جمالاً ، تضيف Eva Le Grand أن اكتشافات كونديرا تتوقف على الزمن وأن الرواية تستطيع بناء سد قوي ضد "الكيتش" وجماله الوهمي ومعرفته الخيالية ، وفي رأيها أن الضحك يكون بديلاً يأساً لكل علم أصبح مشبوهاً ، تعرف بعض شخصيات كونديرا الروائية "الجمال - المعرفة" وتدركه "حباً مهاناً مخدوعاً ، فرصة الوجود المفقودة" ويبعد هذا التصور كل البعد عن قول دوستوفسكي "ينقذ الجمال العالم" (Eva Le Grand p. 51- 52)

فلننظر إلى موضوع التاريخ في روايات كونديرا الذي يفهم التاريخ بوصفه نقطة بلا أي بُعد ، ويركز في أعماله السردية على الفرد الذي يواجه التاريخ وجهاً لوجه ، بفضل الفرد يمكن للقارئ متابعة الحياتين الخاصة والعامة ، مجالات الجنس والسياسة والأمومة والنظام الشمولي ، يلاحظ القارئ أن الحدود بين هذه المجالات كلها تختفي تدريجياً ، ويستوعب إشادة كونديرا بقراءة آليات شخصياته النفسية للآليات التاريخية وحتى بإمكانية استبدالها ، إذا تناولنا رواية كونديرا "الحياة ليست هنا" فيجوز وصفها

(١) اسم المقال بالعربية "يقيم الشيطان حفلة الرقص" .

بأنها "تحليل نفسى سياسى حقيقى" (Eva Le Grand p. 55) ، تسفر نصوص كونديرا الروائية عن أن التاريخ نفسه يفقد حدوده وملامحه الحاسمة ويصبح مجرد "نقطة بلا بُعد" ، أو فضاء يقع وراء التاريخ .

يشير فيليب سولير إلى صفتين أساسيتين لفن كونديرا الإبداعى ، أولاهما حب الكاتب لمزج التاريخ الكبير بالتاريخ الصغير أى أحداث التاريخ الأدبى الأوروبى خلال القرنين الأخيرين بالحياة اليومية فى باريس اليوم ، فيوضح كونديرا الأول بالثانى ، ثانيهما تتبع من قدرة الأديب الطبيعية على استنتاج فكرة مستفزة متعلقة خاصة بالمشهد بعينه (على سبيل المثال يراجع الرجل حياته الجنسية مدركاً أنه نسى كل شيء تقريباً) ، أو على إنشاء مشهد مفاجئ طبقاً للتأمل الفلسفى ، يشبه فيليب سولير روايات كونديرا بـ "المفرش الذى يمكن فرشته من الناحيتين" وبـ "نموذج من دورة الرياضيات الوجودية = علم السحر الجديد" (١) .

ماذا يحدث فى حالة تجاوز حدود الضحك والتاريخ ؟ هناك حيث يتوقف التاريخ ينتهى حكم الأيديولوجيات ويبدأ حكم علم الصور (IMAGOLOGIE) الذى يؤكد بكل تأكيد انفصام الشخصية الروائية ، فيصبح عرض صورة «الأنثى» على الجمهور أمراً عاماً لأن كلاً من الحب والموت مأوى الإنسان الخاصان الأخيران تطاردهما أيام حكم علم الصور عدسات الكاميرات ، ليس الإنسان إلا صورة لنفسه ، هذا كلام الراوى من رواية كونديرا "الخلود" (ص ١٣١) يكون الإنسان منفصلاً انفصلاً نهائياً عن ذاته الحقيقية ، وليس من باب المصادفة أن الفصل الأول من رواية كونديرا "الخلود" يحمل العنوان الرمزى "الوجه" ، تعبر جميع الوجوه المختلفة عن "الذات الحقيقية" لكل إنسان ولكنها فى الواقع "قناع آخر للجمال" أو حسب نص "الخلود" مجرد صورة لذاتى - أنا .

يعتقد فيليب سولير أن الصور LES IMAGES تتحول فى كل مكان إلى أوامر - أصوات الشعارات الإعلانية ، فهى حكم ما يطلق عليه كونديرا "علم الصور" ، لقد فقد أصحاب الأيديولوجيات سلطتهم (الأمر الذى أكدته التاريخ مؤخراً) لصالح علماء الصور الذين حلوا محلهم متحمسين لمهامهم الجديدة ، والقضاء على الأيديولوجيات (الراكدة ، الجامدة ، المهجورة :لهتلر وستالين وموسوليني) مصحوب بالمراقبة العامة

(١) فيليب سولير ، المرجع نفسه .

التي تقدم لنا بصفتها حرية خيرية صادقة ودية ولا سيما أحادية الرأي ، لأنها تتعرض لاستطلاع الرأي العام المستمر الذي يعد وسيلة الحكم الديمقراطي ، أما علماء الصور فهم يتمتعون بسلطة أكبر من سلطة رجال السياسة ، يليهم موظفو كافة المعلومات الخاصة باللعب المسلية وإخراج جرائم القتل والدبابات وانفجار الضحك المسجل على الشرائط. (١)

تبحث رواية كونديرا "الخلود" وجود كثير من الشخصيات (الروائية) الأدبية التي تتمتع بتصورات ونوايا متنوعة ولكن المكانة الأولى بينها تحتلها أجنييس وأبوها وكذلك روبينس ، فهم يدركون جيداً أن أفزع كارثة هي "تحويل لحظة إلى الخلود وخلع الإنسان من الزمن وإيقافه داخل حركته الطبيعية" (الخلود ص ٢٨٧) ، تقول Eva Le Grand إن روبينس الذي يمثل دون جوان Don Juan في آخر روايات كونديرا يحاول مراجعة حياته الجنسية ، فيكتشف فجأة أن الذاكرة نفسها تساهم في إيقاف الزمن ، وأنها لا تخرج أفلاماً بل تصور تصويراً فوتوغرافياً لأنها لا تحفظ من خبراتها الجنسية الغنية إلا عدة صورة جامدة (Eva Le Grand P. 58) ، يتضح أن روبينس يحتفظ ببعض الصور - الذكريات التي تعد أشكالا للنسيان وليست إنكاراً له - لهذا السبب يحسد روبينس كازانوفاً على ذاكرته الخرافية التي يطلق عليها كونديرا "يوطوبيا الذاكرة" (الخلود ، ص ٣٠٥) .

يتفوق نص رواية كونديرا "الخلود" على نصوصه الروائية الأخرى بدلالة النسيان ، فيخضع كل عنصر من عناصر البنية السردية لسيادة الصورة الشاملة التي تؤدي إلى ظاهرة "نسيان الوجود" ، ماذا يدور في ذهن أجنييس وهي تتصفح مجلة ؟ لا يجد روبينس إلا وجوهاً مبتسمة ضاحكة وهو يشاهد ألبوم الصور التي التقطت ابتسامة الرئيس كنيدي المتكررة في عشرات النسخ من صورته ، فيخطر ببال روبينس أن الضحك لم يعد يعبر عن الفردية لأن الصورة هيمنت عليه ، والضحك أصبح أكثر أقنعة الجمال ديمقراطية في "كيثش وسائل الإعلام" ويكون الضحك قناعاً موحداً لجميع الساسة والفنانين والصحفيين وغيرهم ويعد "صورتهم المثالية التي قرروا الاختباء وراءها" (الخلود ، ص ٣١٦) .

(١) فيليب سولير ، المرجع نفسه .

ونجد فى نص "الخلود" إنكار الفردانية الغامض الذى ينبع من إزاحة الحدود بين الخاص والعام ، ويمكن القول إن اختفاء "الخجل" من خريطة أوروبا الثقافية أفضل مثال للإزاحة المذكورة ، أتفق مع *Eva Le Grand* فى رأيها أن الفردية تغادر مجال الجنس وأن أسلوب نون جوان (*Don Juan*) أوشك أن ينتهى تماماً (*Eva Le Grand P. 60*) ، يحس روبينس فى رواية كونديرا "الخلود" أن الكلام الفرامى أو "الجنسى" يفقد جوهره الفردى ويصبح أكثر ديمقراطية ويتحول إلى علامة للتواصل الاجتماعى الرسمى ، وتحت تأثير انطباع أن الجمهور يتفرج عليه وهو يمارس الجنس يحاول ابتكار تعريف الشعب الجديد : "جماعة الأفراد الذين يجمع حياتهم الجنسية البريد الصامت نفسه" (الخلود ص ٢٧٣) كم يتمتع هذا التعريف بالسخرية المرتابة المتشائمة الواضحة !

تقوم أعمال كونديرا الروائية على مجاز العيون الذى يأخذ طابعاً وجودياً إذ أن صورة الإنسان لا غيرها تدير مصيره ، تحل الرواية بأشكالها جمعاء (نظرة ، عين ، كاميرا ، صورة ، لوحة إلخ) محل كل شوق دون أن يلاحظ أحد مدى خطورة اختطاف الواقع ، مرة أخرى نعود إلى رواية كونديرا "الخلود" لتأمل العالم الخالى من الوجوه ، تجد أجنيس وأختها "لاورا" أباهما وهو يقطع - بعد وفاة زوجته - صور حياتهما المشتركة كلها ، فـ "لاورا" ترى تصرف أبيها إشارة إلى إنكار ذكرى والدتها ، ولكن أجنيس تفهم جيداً أن تصرف والدها يعد إشارة رافضة للوهم المضحك ، وهو الخلود الذى يرفض مستقبل ما بعد الموت ، مليئاً بصخب الآثار والصور والسير الذاتية المزورة ، تعرف أجنيس أن أباهما يريد أن يترك بعد وفاته هدوءاً صامتاً ، هدوءاً يستوعبه استيعاباً تاماً فى قصيدة غرته الجميلة التى تتناول الموت .

تلبى أجنيس طلب والدها الأخير ، فتغلق عينيه وتتركه لـ "يفادر الدنيا إلى العالم الخالى من الوجوه مختفياً راحلاً بطيئاً" (الخلود ، ص ٢٤٤) ، هكذا تسمح له بأن يبقى المشهد النهائى من حياته مشهداً خاصاً دون أن تهين عين فضولية لحظة حياته الخاصة الأخيرة ، عندما تأتى لحظة موت أجنيس نجدها ترغب مثل والدها فى أن ترحل قبل مجئ زوجها مختفية هادئة ، وتودع أجنيس الدنيا بابتسامة جميلة غير مفهومة تزين خديها ، تحلم البطلة الروائية بالهروب من العالم المشحون بقذارة "الكيتش" وتلقى نظرتها الأخيرة إلى لون الموت الأزرق وهدوء عدم الوجود .

يعود كونديرا إلى الجمال المفقود حينما يصف أجنيس وهى تعيش آخر لحظات حياتها ، تنام مستلقية على ضفة غدير ، يحتويها وجود الطبيعة البدائى فإنها تستمع إلى العالم الخالى من الوجوه والذى تحلم به سراً وتنسى ذاتها هى ، ومن ثم تكتشف

هدوء الإنسان الرحيم الذي يقبل صوت الزمن الجارى غير المقبول ، ولا شك فى أن رواية كونديرا "الخلود" تستحق أن يطلق عليها "رواية عن زمن أوروبا" ، فلقد اتجهت أجنيس إلى العالم الخالى من الوجوه دون حزن ، دون تحية وداع ، مع أنها ولدت منها ، ومنذ زمن بعيد استطاعت إغلاق الباب فى وجه "الكيتش" وإغراءات أوهامه وغراميات الحب والزمن . (Eva Le Grand P. 66)

من الضرورى أن نعالج أعمال كونديرا الروائية بوصفها نصاً واحداً يمكننا من فهم تاريخ الحضارة الأوروبية جمعاء (الروائية ، والموسيقية ، والتشكيلية ، والفلسفية) التى اختفت من عصرنا الحديث ، يشيد الكاتب بالجمال الذى تميزت به الحضارة الأوروبية السابقة والذي غطاه اليوم "الكيتش" وقناع الجمال المزيف أداة مجتمعنا الذى يتقوت بوسائل الإعلام ، ووفقاً لقول كونديرا فإن : "مجتمع الصور" يدعو قراؤه للعودة إلى أوروبا المنسية بحضارتها وفلسفتها وتاريخها .

يبحث كونديرا فى عمله النقدى الأخير "الوصايا المخدوعة" ^(١) عن طريق آخر إلى زمن أوروبا ، عن شكل آخر للسخرية يختلف عن سخرية رواياته ، خاصة "الخلود" ، يكشف الكاتب الماضى الذى خانته الذاكرة والذي هجره الضحك ، يرى كونديرا جمال الماضى الذى خانته الزمن وهو يدرس ما وراء حدود الوصايا الجمالية لكل من سترافينسكى وكافكا وبيكيت وهيمنفواى ، حيث يجد خيانة كبرى ، إن هذه الوصايا التى خانته أصدقاء كونديرا مترجموها ومؤولوها أو نقادها ، يبين بها كونديرا خيانة جميع المبادئ الأساسية حتى خصوصية "مجتمع الرواية" فإنها تسمية للحضارة الأوروبية التى يخلص لها كونديرا كل الإخلاص . (Eva Le Grand P. 75) .

تعنى الرواية لكونديرا أكثر من مجرد نوع أدبى ، فكونديرا يفهم كونه روائياً وكأنه موقف وجودى مبنى على التساؤلات المستمرة عن الهوية وحرية الفرد ، يفسح هذا الموقف مجالاً للمعرفة الممكنة ، ومن ثم للمعرفة المعارضة لكل موافقة حاسمة على السياسة والدين والإيديولوجيا والأخلاقيات مهما كانت .

– "هل أنت شيوعى يا أستاذ كونديرا ؟

– لا ، أنا كاتب روائى .

(١) Les testaments trahis, Paris, Gallimard 1993.

- هل أنت معارض للنظام الشيوعى ؟

- لا ، أنا كاتب روائى .

- أنت يسارى أم يمينى ؟

- لست يسارياً ولا يمينياً ، أنا كاتب روائى . (الوصايا المخدوعة ، ص ١٨٧)

يعرفنا هذا العمل النقدى على قرابة دلالية قائمة بين كونديرا الناقد وكونديرا الروائى تنعكس انعكاساً بالغاً فى رواية "الخلود" ، تشى هذا القرابة بضرورة قراءة أعمال كونديرا الروائية جمعاء على المستوى الدلالى بوصفها نصاً واحداً .

وتكمن قيمة أعمال كونديرا الروائية الجمالية الحداثية فى التركيبية الشكلية والدلالية لتحديات الماضى المختلفة ، ولا سيما فى توضيحها الظاهراتى فى قرننا للتناقضات النهائية .

يقول كونديرا إن عصر التناقضات النهائية يدعو الروائى لكيلا يقصر مسألة الذاكرة الشخصية بل ليوسعها على سر الزمن الجماعى زمن أوروبا ، أوروبا التى تلتفت لتتأمل إلى ماضيتها لتراجعها ، لتستوعب تاريخها مثلما يستوعب رجل عجوز بنظرة واحدة حياته السابقة . (فن الرواية ، ص ٣٢) .

فى أعمال كونديرا الروائية يمكن متابعة آثار موضوع الضحك وأشكاله المتنوعة ، وفى الوقت نفسه يجوز الاستماع إلى أصداء تاريخ الضحك فى الحضارة الأوروبية ، تتيج لنا روايات كونديرا فرصة لإدراك الضحك بصفته تأثيراً ناتجاً عن البنية السردية .

لا يعالج كونديرا مفهوماً مجرداً أو عاماً للضحك والمواقف الكوميدية والسخرية ولكنه يقوم ببحثها الوجودى فى السياق الخاص للرواية الأوروبية ، يدرك كونديرا الضحك فى عصرنا هذا ، وهو ما يمكنه من تحديد تناقض المواقف الكوميدية فى عالم كافكا الذى يمثل عالمنا ، حيث لا تصحب المواقف الكوميدية المواقف المأساوية ولكنها تقضى عليها بمجرد أن تظهر ، تمنح المواقف المأساوية كونديرا راحة ، أما المواقف الكوميدية فتصيبه إصابة عنيفة ، لأنها تكشف فجأة وجودنا فى ثقافته وبدايته ، ويجد كونديرا عبقرية الضحك فى اكتشاف منطقة الكوميديا المجهولة ، لا سيما منطقتى التاريخ والجنس (فن الرواية ، ص ١٥٥) ، إن من السهل حقاً أن نستنتج من نصوص كونديرا السردية أنه يركز على كل من التاريخ والجنس اللذين يصبحان موضوعاً ضحك كونديرا الأثيرين .

إذا خرجنا من دائرة مفهوم الضحك في أعمال كونديرا الروائية وأولينا اهتمامنا لمفهوم التاريخ ومكانته في إبداع الكاتب للاحظنا أن كونديرا لا يسعى إلى تقديم صورة العصر ، بل يبحث التاريخ بوصفه وضعاً وجودياً ، من وجهة نظر أوروبا الوسطى يكون الإنسان موضوع التاريخ وليس فاعلاً له كما يفهمه سارتر ، التاريخ يصبح هدفاً محبوباً للعبة الرواية وسخريتها ، يدرك أبطال روايات كونديرا جيداً أنهم ليسوا إلا منفذ النصوص المكتوبة وأن هذه النصوص لا يمكن إعادة كتابتها وتحويلها ، (Eva Le Grand P. 95) في أعمال كونديرا الروائية يلتقى قارئها بموقف المؤلف الغريب من استيعاب التاريخ الذي يؤدي إلى ما يسمى بـ "مهزلة أوروبا الوسطى" ، على مستوى البنية السردية تنتشت أحداث الروايات وتتعدى رؤى الكاتب وأفق تصويره للموضوعات التي تتميز بالدلالات الهزلية ، يقدم كونديرا التاريخ لقراء رواياته بوصفه مجموعة واسعة متنوعة من الألعاب الكوميديّة العجيبة والمغامرات الخالية من الأهمية التاريخية .

في دراستي هذه أحب أن أتأمل المعالجة الروائية لأحداث أوروبا الوسطى التاريخية من خلال أعمال كل من كافكا وكونديرا اللذين ألهمهما مناخ حضارة أوروبا الوسطى إلهاماً قوياً لا يقاوم ، يوم اشتعال الحرب العالمية الأولى يهمل كافكا هذا الحدث التاريخي كل الإهمال ويسجل في "يومياته" أنه سيزور بعد ظهر اليوم نفسه حمام سباحة ، يبدو أن روايات كونديرا وكافكا تعطى انطباعاً بأنها سيرة أشخاص يرتدون ملابس داخلية ويستهترون بالتاريخ ويهينونه ويسخرون منه ، يحرم كونديرا قراءه من أن يروا التاريخ المتعالي في ملابس الذهبية اللامعة ويرفض رفضاً حاسماً أن تختفى فوضوية الحياة تحت البذلة الرسمية ، يحب كونديرا أن يظهر - ولو للحظات قصيرة - المهزلة المختفية تحت الثياب الرسمية ، نستطيع القول أن هناك في الأدب التشيكي كثيراً من المشاهد الهزلية التي يظهر فيها التاريخ وهو يرتدى الملابس الداخلية .

في رواية "محاكمة" لكافكا يقبض على يوسف كونديرا وهو يرتدى ملابسه للنوم ، والبطل كونديرا في رواية كافكا "قصر" يناقش - في سرير أحد موظفي القصر - مخرجاً من بحثه عن الوجود ، في رواية كونديرا "الحياة ليست هنا" تلتقى بشخصية ياروميل الذي يدخل التاريخ المجسد في الثورة الشيوعية حياته ، ويرتدى هذا التاريخ ملابس داخلية لأن قبحها (قبح الملابس الداخلية) يعد زياً رسمياً إجبارياً للزمن ، (الحياة ليست هنا ، ٢٧٦) لا يستطيع حدث فردي صغير أن يفلت من السخرية ، ولو كان مزيناً بالملابس الوهمية الفائقة : هناك انتحار هيلينا الفاشل في رواية كونديرا "المزحة"

وانتشار ابن ستالين الذي ضحى بحياته في سبيل شيء تافه بديهى ، فى رواية كونديرا "خفة الكائن التى لا تُحتمل" ، (تقول صيغة النص التشيكية الحرفية إنه مات ؛ ضحى بحياته فى سبيل خراء) يبدو أن كشف وظائف القاذورات الجنسية^(١) يصبح فى أعمال كونديرا الروائية عاملاً مهماً للضحك السردى والسخرية الأدبية ، يخرق هذا العامل أقنعة الجمال المتعددة ويوسخ اللون الوردى الذى يصف به زمن الخيال الخاص والجماعى ، زمن الوجود البشرى . (Eva Le Grand P. 96 - 97)

تقول *Ellsabeth Pochoda* - فى بحثها الذى تناولت فيه شخصيات رواية كونديرا "فالس الوداع"^(٢) - أن أعمال كونديرا الروائية تثير نوعاً من "الاشمئزاز المخرج" مع أن هذا القول يعتبر غريباً نظراً إلى طابع نصوص كونديرا المسلى ، تؤكد *Ellsabeth Pochoda* أنه من الصعب تصنيف إبداع كونديرا الفنى فى سياق تقاليد أدبية محددة ، ومن ثم يشتد الإحساس بـ "الاشمئزاز" لأن أعمال كونديرا الروائية تسير فى الطريق الذى هجرته الرواية العالمية وهو طريق بحث التاريخ وعلاقة الفرد به ، يختلف موقف كونديرا من هذا الموضوع اختلافاً تاماً عن موقف سارتر على سبيل المثال ، فتتناول روايات سارتر سلسلة من الآراء والرؤى الخاصة بمصير البشر ، أما كونديرا فتترسخ أسئلته فى المهزلة ، حتى أنها تبدو لأول وهلة خالية من أى مضمون تاريخى أو فلسفى ، تعتقد *Ellsabeth Pochoda* أن هذا المنهج الفنى لا يعود إلى حذر الكاتب من الرقابة ، بل إنه ينبع من رؤية كونديرا للعالم ومفهومه له ، يعبر كونديرا عن مفهومه للعالم بشكل غير لافت للنظر ، بصورة مضحكة ، وهو الأمر الذى لا يتيح لنا فرصة للتفكير الحر فى مغزاه الفلسفى إلا نادراً جداً . (*Ellsabeth Pochoda. p. 233*)

لا أوافق *Ellsabeth Pochoda* على رأيها فى أن كونديرا يعد وريثاً للأدباء الفرنسيين لكنى لست متحيزاً لتشيكيتته ، على العكس فإننى أبحث دائماً عن تشيكية كونديرا المتضمنة فى نصوصه السردية ، إن الطابع الهزلى الذى يجعل أعمال كونديرا

(١) تستخدم *Eva Le Grand* المصطلح "skatologie" (الإغريق أصلاً) الذى يدل على نوع من أنواع الأدب المكشوف ، يعالج وظائف القاذورات الجنسية ، فتطلق على كل من الانتحارين المذكورين فى بحثنا تسمية انتحار سكاتولوجى ، وتعود هذه التسمية - فى رأى - إلى تصور التشيك أن أى فشل أو إخفاق إنما يكون محملاً بالقاذورات التى تعد نتيجة وحيدة توصلت إليها مساعى الناس .

Ellsabeth Pochoda, Doslov, 1978

(٢)

كتبت الباحثة دراستها هذه سنة ١٩٧٨ بالإنجليزية ، ثم ترجمت إلى التشيكية وأضيفت إلى طبعة رواية كونديرا "فالس الوداع" فى سنة ١٩٩٧ .

الروائية مُحرفة وممزقة غريب على الوجودية والتفكير الماركسي الذي يتميز به سارتر ، هل يمكننا أن نقبل بلا أى اعتراض أو تحفظ ملاحظة *Ellsabeth Pochoda* أن ضحك كونديرا اختراع فى المعمل الذى تجرى فيه اختبارات وتجارب على "الحيوان الأدمى البشرى" لا يعرفها كتاب أوروبا الغربية ؟ (*Ellsabeth Pochoda. p. 235*) .

تصور رواية كونديرا "قالس الوداع" أوضاع تشيكوسلوفاكيا السياسية دون أن تذكرها أو تشير إليها إشارة ملموسة ، يتخفى زمن المقاومة والضمود والموت فى الماضى البعيد والنزعات السياسية والثقافية الكبيرة وراء التصرفات الخاصة للشخصيات ، وبينما يرى سارتر فى شخصيات رواياته كائنات تاريخية يضع كونديرا فى مشاهد الروائية شخصيات تبذل كل ما فى وسعها لكى يعترف بها كائنات تاريخية فاعلة ، ولكنها تصبح فى كثير من الأحيان مجرد مادة للتاريخ ، تعتقد *Ellsabeth Pochoda* أن شخصيات كونديرا تعيش فى عالم تنقصه فرص الاختيار أو القدرة على الاختيار بالمعنى الوجودى للكلمة ، ولهذا تجد شخصيات كونديرا الروائية الحب مجالاً وحيداً للحرية الفردية ، ويأخذ كونديرا عناصر "حيز الحرية الوهمية" موضوعاً لنصوصه الهزلية (*Ellsabeth Pochoda. p. 235*) .

أعتقد أن كونديرا يتميز بنسيان الماضى والمستقبل على السواء ، وهذا النسيان ينعكس فى نفى الزمن والهروب من الترتيب التاريخى ، ولو أراد قارئ أعمال كونديرا اكتشاف هذه الموافقة المبدئية لكان عليه البحث عنها فى تصوير الكاتب للاستئثار والتهيج اللذين يمثلان زمن النسيان ، وهو نقيض معرفة الأزمنة والعصور كلها التى يسعى إليها عمل روائى يعالج موضوع الحب ، هناك شخصية "دون جوان *Don Juan*" العاشق الأبدى الذى تأثر به عدد من الكتاب وأعطوه شكلاً سردياً متنوعاً ، وهى الشخصية التى لا تحاول فى روايات كونديرا الهروب من الزمن المدون ، بل تسعى إلى تفكيك الزمن اللعبي وإعادة بنائه ، يقدم لنا كونديرا شخصية "دون جوان" فى كثير من أبطاله الروائيين ، على سبيل المثال فى شخصية "توماش" فى رواية "خفة الكائن التى لا تحتل" أو فى شخصية "روبينس" فى رواية "الخلود" التى أذكر من نصها جملة تحمل دلالة رمزية قوية تشير إلى طبيعة الزمن والتاريخ عند كونديرا :

– "أكبر رعب وأشد عقاب هما تحويل اللحظة إلى الخلود واقتلاع الإنسان من تيار الزمن وتوقيفه داخل حركته الطبيعية" (الخلود ، ص ٢٨٧) .

تفتح لنا رواية كونديرا "الخلود" نافذة على رؤية البطل الدونجوانى الباردة الأخيرة تجاه ماضيه وفى الوقت نفسه تجاه ماضى أوروبا ، يتجاوز "دون جوان" فى هذا النص

الروائي الحدود ، ومن ثم يكشف فجوة كبيرة في الزمن ، فجوة بين الذاكرة والنسيان ، ومن ثم بين السخرية والأشواق ، يعرف كونديرا جيداً أن استعادة الذكريات لا تعنى نفي النسيان ولكنها شكل من أشكال النسيان ، قد يكون هذا سبباً في تركيز كونديرا على إيجاد الحاضر المفقود للحظة بعينها ، بوصفه طريقة وحيدة لاستيعاب الواقع ، وعندما تظهر الأشواق في أعمال كونديرا الروائية ، نلتقى بها مصحوبةً بالسخرية ، ونتيجة لإدراك الزمن الحاضر لدى كونديرا يصبح الماضي (الفردى والتاريخى) موضع سخرية المؤلف ويبدو أن الطريق إلى الماضي ينبغي أن يؤدي إلى السخرية ، من الملاحظ أن كونديرا يتحكم في الحدود الدقيقة بين الأشواق والسخرية التي تقوم على التوتر المتبادل ، فمن السهل أن نستنتج من هذا التوتر جوهر علاقة كونديرا بالزمن وبتاريخ الفن المعاصر ، تقول إيفا ليغرا إن هذه العلاقة تجعل كونديرا واحداً من أعظم الكتاب الروائيين في أواخر قرننا هذا ، ومن أبرز الشخصيات في مجال الفن المعاصر على الإطلاق . (Eva Le Grand p. 105)

لا شك أن قارئ النصوص الروائية لميلان كونديرا يتعرض لعقبات كثيرة لأن كل رواية من رواياته تتطلب من القارئ ذاكرة قوية وثقافة ومستوى معرفياً لا بأس بهما ، وأحب أن أذكر في هذا المقام قول الشاعر التشيكي فلاديمير هولان : "يزحف الكاتب في طريقه من المسودة إلى عمله الفني على ركبتيه" ، عندما يقرأ المرء نصوص كونديرا السردية بوصفها نصاً واحداً فيجب أن يعتمد على معرفة عميقة بتعدد المستويات النصية ؛ إذ تحتوي نصوص كونديرا السردية على كمية هائلة من المعلومات التي تتداخل فيها مواضيع كثيرة وعناصر شكلية من مختلف مجالات حضارتنا ، ومن خبرة كونديرا الشخصية .

لقد كان لكونديرا تجربة سيئة مع الإخراج السينمائي لروايته "خفة الكائن التي لا تحتمل" إذ جعل الإخراج السينمائي من روايته هذه عملاً مقتصراً على قصة بسيطة دون أفق مبنى على تعدد الأصوات ، لقد حلت الرؤية الجنسية التي تضخمها ستوديوهات هوليوود (Hollywood) الأمريكية محل الجزء الجدلي المتأمل في الرواية ، حقاً غير المنتجون السينمائيون الأمريكيون دلالة الرواية الفلسفية وزينوا مشاهدتها المأخوذة من الواقع التشيكوسلوفاكي الذي صور كونديرا تصويراً متعمقاً حساساً ، هذا الموضوع تتناوله Susanne Roth سوزان روت مترجمة أعمال كونديرا الروائية إلى الألمانية^(١) ،

(١) Susanne Roth, Milan Kundera Akritika, Prom ny, New York, Gechoslouak
Society of Arts and Sciences Inc., 28 - 10 - 1991.

تعد روايات كونديرا "المزحة" و "كتاب الضحك والنسيان" مثالين مميزين بارزين لتعدد الأصوات والإبداع السردي المتنوع اللذين يستخدمهما الكاتب لتفكيك زمن الأحداث الروائية ، يضع كونديرا فى عنوان روايته "المزحة" - وهى كلمة مفتاح - كل خبرة بطله "لودفيك" وخصوصية علم أوروبا الوسطى ، أى الخبرة الفردية والجماعية ، مع التاريخ الذى أصبح موضعاً رئيسياً للسخرية الروائية ، حيث نرى "لودفيك" فى نهاية النص الروائى يتساءل :

"من أخطأ إذن ؟ التاريخ نفسه ؟ أليس إلهياً حكيماً ؟ أكان التاريخ يمزح ؟ هكذا أدركت أنه من العبث أن أتنازل عن مزحتى أنا ، طالما غرقت بحياتى كلها فى مزحة يستحيل أن أستوعب اتساعها ، وهى غير قابلة للتنازل على الإطلاق." (المزحة ، ص ٢٨٥) .

تستدعى دراسة التاريخين السردى والاجتماعى ذاكرة جيدة ، وفى رواية كونديرا "كتاب الضحك والنسيان" تتلخص حياة البطلة "تامينا" فى النضال ضد النسيان ، وهو الشئ نفسه فى حياة كافة الشخصيات الأخرى وإن كان بصورة غير مباشرة ، عبثاً تحاول "تامينا" المهاجرة التشيكية استرداد رسائل مفقودة من زوجها المتوفى لأنها مقتنعة بأن هذه الطريقة تساعد على الهروب من النسيان الذى يسيطر تدريجياً على أكثر مناطق ماضيتها خصوصيةً ، عبثاً تحاول استعادة أسماء التدليل التى كان يبتكرها زوجها حباً لها ، ولا تستطيع أن تقبل مقولة أن "ماكانت تسميه غير قابل للنسيان ، يمكن أن ينسى" (كتاب الضحك والنسيان ، ص ٩٤) ، أصبحت "تامينا" متمسكة بالرسائل المفقودة كما يتمسك المرء بأمل حياته ، عبثاً تطبق طريقته الخاصة لاستعادة الذكريات ، فتطبع فى ذهنها وجه الرجل الجالس أمامها ، راجية أن يشبه وجه زوجها الذى يبتعد عن ذاكرتها بلا فرصة للرجوع .

يقابل نسيان الأسماء الحنونة من ماضى "تامينا" الخاص النسيان الذى يصيب براغ إصابة سحرية تشبه الشبح ، تصبح مدينة "تامينا" ومدينة كافكا مدينة بلا ذاكرة يحو فيها النسيان المنظم الواسع أسماء الشوارع ويؤثر على ثقافة الشعب الذى يسكن فيها ويخفى الأعمال الفنية التى ولدت فى براغ ، هذا مصير الحضارة التشيكية فى القرن العشرين الذى يعتبر عصر الضحك والبكاء ، النسيان والذاكرة ، والسخرية المهيمنة على استيعاب الأحداث التى أسفرت عنها السنوات المائة الأخيرة ، تقول *Evla Grand* إن كونديرا يولى انتباهاً كبيراً لموضوع النسيان المنظم ويبلغ ذروته فى روايته "الخلود" حيث يقيم عالم الصور نص الخلود الروائى وراء حدود التاريخ والأيدولوجيا ، وكذلك وراء حدود الذاكرة ، فى المملكة التى نسى فيها النسيان الذى أخذ "كتاب الضحك والنسيان" نموذجاً أولياً له . (Eva Le Grand P. 129)

يتسائل كونديرا في أحد أعماله النقدية سؤالاً يسبغ على أعماله الروائية كلها دينامية هائلة : "كم من الوقت يستطيع الإنسان أن يحافظ على هويته؟" (الوصايا المخدوعة ، ص ٢٤٨) في نصوص كونديرا السردية يمكن اكتشاف المجاز الوجودي الذي يدل على الانقسام القائم بين "شخصية الأنا" و"صورة الأنا" ، في رواية كونديرا "الخلود" يعتبر هذا الانقسام مرحلة أخيرة من التطور التناسلي الطويل الذي نجد ظواهره الإبداعية الأولى في رواية كونديرا "غراميات مرحة" حيث تحول اللعبة الجنسية الحب اللطيف إلى مهزلة عنيفة للحب ، ووجه الفتاة الخجول إلى صورة مكشوفة لسيدة مطيعة ، عندما انتهت هذه اللعبة تكرر البطللة وهي محرومة من أى أمل : "أنا أكون أنا ، أنا أكون أنا ، أنا أكون أنا" ، تظل روح الفتاة مختفية مدة طويلة تحت هذه الصورة التي أجبرها عليها حبيبها ، ولا يحدد الراوي متى وبعد أية مدة يكتشف الشاب مرة أخرى وجه الفتاة التي كان يحبها من أجل خجلها ، في هذا الحدث الروائي يعلم القارئ أنه من الصعب الحفاظ على الوضع القائم بين الهوية والصورة التي تفرض علينا دائماً من الخارج ، ويمكن القول إن اكتشاف وجه وراء وجه آخر يعرفنا بحقيقة أن الوجه الذي نعتبره أصلياً لم يكن إلا طلاء ، أو صورة لذاتي أنا ، تشيد رواية كونديرا "الخلود" - التي يحمل فصلها الأول عنوان "الوجه" - بذروة فقدان الشخصية ، "أجنيس" تحلم بالعالم الخالي من الوجوه ، بالعالم الذي يخلق فيه كل إنسان صورة ما ، أظن أن الإنسان يعتمد اعتماداً قوياً على انعكاس صورته في روح إنسان آخر ، حتى ولو كانت روح غبي .

في رواية كونديرا "الخلود" نجد عالم الصور التي يقبلها الجميع لكي يهربوا من الزمن المنقضى ، في عالم الصور هذا ممنوع عدم الاتفاق مع الآخرين ، ولكن بلا جدوى لأن جميع الناس يسعون إلى الاتفاق مع كافة الصور التي صنعها علماء الصور ، كل هذا يعطى قيمة للكيثش ، لأنه يقوم على الاتفاق مع بهجة الأغلبية . (Eva Le Grand P. 142)

يدرك كونديرا العمل الروائي بوصفه وضعاً من أوضاع الوجود (حالة من حالات الوجود) ، وهو الأمر الذي يشير إشارة واضحة إلى كون كونديرا روائياً متبنياً أسلوب الانعكاس الأدبي وهذا في كافة نصوصه الروائية ، ما الدليل على صحة هذا الرأي ؟ تظهر شخصيات كونديرا الروائية فجأة ، نتيجة لاختيار كلمة دالة أو موقف رمزي أو مجاز مناسب ، فتتعرف على هذه الشخصيات عن طريق شفرتها الوجودية وليس عن طريق وصفها الجسدي أو النفسي .

يقول كونديرا أن شخصياته الروائية التي يدرسها في عصر التناقضات النهائية تُعلن نهاية العصر الحديث ، ومن ثمّ تسمح لنا باستنتاج الفكرة التي توحى لنا بإمكانية النهاية بعينها لتاريخ المغامرات الأوروبية الذي يتفوق على التاريخ الشخصي ، وهذه النهاية يسميها كونديرا "إتمام الشعر الأوروبي المضحك" (كونديرا ، فن الرواية ، ص ٥٩) ، الرواية والحياة هما وضعان وجوديان يشبهان مؤلفاً موسيقياً يطلق عليه العازفون "موضوعاً موسيقياً قابلاً للتنويع" (الخلود ، ص ٢٦٩) ، تسفر هذه المقارنة عن قدرة كونديرا على الانعكاس الذاتي في إبداعه الأدبي وعن قيمة إبداع كونديرا الروائي التناسية ، تؤكد Eva Le Grand أن بنية مواضيع كونديرا الروائية تكمن في إحياء ذاكرة النصوص السردية ، إذ أن كل رواية ، وكل صورة دلالية تمتد إلى رواية أو صورة أخرى ، وتبنى جسر التنوع الإبداعي الذي يضمن وجود الذاكرة الأدبية .
(Eva Le Grand P. 146)

تعد الرواية إذن لعبة ومنهج ذاكرة ، وأود هنا أن أستعين برأى الفيلسوف التشيكي الظاهراتي "يان باتوتشكا" القائل : "إذا أردنا استنباط المغزى (مغزى النص الأدبي) من نهايته فلا بد من أن ندرج النهاية تحت مفهوم السببية الذي يقاومه كل أسلوب ظاهراتي لطرح الأسئلة الخاصة بالوجود"^(١) يبدو أن موقف كونديرا من الإبداع الروائي وتنويعه السردى الذي يحتوى على جولات وطرق وأحداث خاطفة يمثل نموذجاً من البحث الذي يستهدف الإدراك الشامل للعالم المنهار .

لقد أشرت أكثر من مرة في بحثى هذا إلى أن طريق التنويع السردى بوصفه مجازاً أدبياً للمعرفة والذاكرة يكمن منذ لحظته الأولى في دراسة الحدود المجازية التي تخلق في روايات كونديرا حيزاً قائماً على الدلالة الملبسة ومن ثمّ وسطاً ساخراً للعمل الروائي ، ينبغى أن نسأل عن مفهوم "الحدود" في منظومة كونديرا النظرية ، وهو المفهوم الذي كان عنوان الفصل الأخير من رواية كونديرا "كتاب الضحك والنسيان" ، هل "الحدود" مكان تفقد فيه الأشياء معانيها ؟ أنا متأكد من أن منهج التنويع السردى متطابق مع البحث الظاهراتي لهذه الحدود المجازية التي تقوم عليها الأشياء ، في كافة نصوص كونديرا الروائية يمكن التوصل إلى استيعاب «الحدود» الذي يعتبر عنصراً سردياً عاماً ، فأعمال كونديرا الروائية لا تؤكد أبداً ، بل تبحث باستمرار التقلبات في بنية الأحداث ونسبية الأشياء المطلقة ، وتقدم رواية كونديرا "الخلود" دليلاً واضحاً على

Jan Pato Ka, Qu'est-ce que la phénoménologie, Grenoble, Éditions Jérôme (١)
Millan 1988, P. 145 .

اختفاء الحدود المجازية ، وبفضل هذا العمل الروائي المميز تتعرف على السبب المنطقي في اختفاء الضحك والسخرية والفكاهة التي تعتمد عليها خصوصية الرواية الأوروبية .

"لاتوجد الفكاهة إلا حيث لا يزال الناس يكتشفون حدوداً بين أمرين مهم وغير مهم ، لقد أصبحت هذه الحدود اليوم غير قابلة للاكتشاف" (الخلود ، ص ٣٢٤) .

من الطبيعي والمنطقي جداً أن تبلغ الحدود المجازية - بين الذاكرة والنسيان ، بين الضحك والنسيان ، بين الشوق والنسيان ولا سيما بين الرواية الأوروبية والحياة - ذروتها في رواية كونديرا "الخلود" ، في مجال هذه الحدود يشبه تاريخ الرواية الأوروبية زمن الفرد الذي ترتبط به الرواية الحديثة ارتباطاً وجودياً ، ويشير اختفاء الحدود المجازية في "الخلود" إلى إمكانية قائمة لنهاية هوية أوروبا الروحية بوصفها مجتمعاً متبنياً للإبداع الروائي .

لا يمكن أن يكتمل بحث عالم كونديرا الروائي بدون تحليل موضوع الحب في إبداع الكاتب السردي ، أرجو ألا أكون مخطئاً إذا قلت أن الحب يلعب عند كونديرا دور المفهوم الدلالي والوجودي الأساسي ، يجب أن أسأل عما إذا كان الحب في رواياته حالة أو اكتشافاً للزمن ؟ هل يكون هذا الحب قدرياً ، مجنوناً أو خاطئاً ؟ هل هو من الخيال أم من الواقع المعقد ؟ هل ينتمي إلى الإخلاص أم إلى الخيانة ؟ هل يوجد الحب في صف الحنان أم في صف العنف ، الصدق أم الخدعة ، المأساة أم المهزلة ، الشوق أم السخرية ؟ أعتقد أن أعمال كونديرا الروائية تقدم لقرائها مجازاً ظاهراتياً حقيقياً لجميع الإمكانيات الوجودية للحب الأوروبي ، مستفيدة من النصوص الأدبية الأوروبية لسيرفانتيس ، وغوته ، ودوستوفسكي ، يكشف كونديرا كثيراً من الإمكانيات والحدود لزماننا الباطني وكذلك إمكانيات زمن أوروبا وحدوده ، تشتمل كلمة "الحب" في إبداع كونديرا الروائي على عدد كبير من المواقف والحقائق المتنوعة ، ويبدو لي أن كونديرا يبحث عن تخوم الحب ، أعني الحد الفاصل بين البهجة والحزن ، وبين الجسد والروح ، ويصور كونديرا في نصوصه الأدبية كلاً من الغراميات المضحكة والحب المثالي والجنس الخصب والجنس بلا حب ، ويدرس هذه المواقف الكثيرة بوصفها مفردات الواقع المعقد الذي يتلخص في كلمة وحيدة هي "الحب" ، هل من حق الكاتب أن يسمى الأشياء الكثيرة المتنوعة بتسمية وحيدة ؟ كم طريقة من طرق المشاعر نعرفها ؟

في رواية كونديرا "فالس الوداع" تتغير دلالة كلمة "الحب" للبطل "روجينا" مع كل صديق جديد لها ، إذا كانت الكلمة مرتبطة بـ "فرانتشيك" الذي يحب "روجينا" ، فإنها

تشير إلى الملل وانعدام المستقبل الجنسي ، وإذا كانت مرتبطة بعازف البوق "كليما" الذي لا يحبها ، تصبح باب المستقبل الوحيد ، فى كلتا الحالتين يظل الحب مرتبطاً بالإنجاب وليس بمشاعر أو عواطف جنسية متلهفة ، يدل موت البطلة "روجينا" - التى تموت وهى حامل - على النفى الحاسم لأى نشاط تكاثرى تعيشه مدينتها التى تستضيف فى مصحاتها وحماماتها ضيوفاً راغبين فى المتعة الخالية من أى مسئولية لاحقة ، إن "روجينا" تعيش وتعمل ممرضة فى مدينة للحمامات فيها أمراض النساء والقلب ، وهو الأمر الذى يفسح مجالاً لوجود الرجال ، كل هذا يجعل رواية كونديرا "فالس الوداع" عملاً مبنياً على التقوية والسخرية الهزلية التى لا تطاق .

أما "كاميلا" الجميلة - المنافسة المخيفة لـ "روجينا" - فتتميز بموقف مختلف من الحب ، تعيش مع زوجها - عازف البوق "كليما" - حباً مبتادلاً ، مبالغاً فيه ، خيالياً يحميها من الجنس بلا حب ، هل تعنى هذه العلاقة العاطفية الحب بمعنى الكلمة ؟ أظن أن كلمة "الحب" لا تفهمها "كاميلا" بوصفها عاطفة حقيقية نحو زوجها ولا استشارة جنسية ، إذ أنها تدرك فجأة - بعد لقائها العابر مع "ياكوب" - أن حبها نحو "كليما" مبنى على تصور الفيرة المرضية ، ولو اختلف هذا التصور لانتهى حبها الموصوف أنفاً .

أما رواية "البطء" وهى رواية كونديرا الأولى المكتوبة بالفرنسية فإن نصفها يعد دليلاً بارزاً على مساعى الكاتب الرامية إلى تحقيق أمنيته التى تكمن فى معالجة القضايا الجادة بأسلوب أدبى خفيف ، حيث يحاول كتابة رواية لا تحتوى على كلمة واحدة جادة ، ندخل فى رواية كونديرا "البطء" عالم الاحتفال الغريب الذى نلتقى فيه بكل من التأمل الفلسفى والجدال والمزاح المبالغ فيه ، يُقام الاحتفال ليلاً تحت ضوء القمر وتحضره شخصيات القرنين الثامن عشر والعشرين ، ومن ثم تختلط أحداث هذين القرنين ، وهو الأمر الذى يشير إلى أن كونديرا يبنى بنيته السردية على عدم تواصل الأحداث وعدم وصف الشخصيات بخلفيتها التاريخية الاجتماعية الإنسانية ، يحدثنا الكاتب فى بداية روايته "البطء" عن نفسه وزوجته "فيرا" التى أصبحت شخصية من شخصيات الرواية، وبينما يترقب القارئ سيرة كونديرا الذاتية واعترافاته الشخصية يفاجأ بعناصر وطرائق سردية مخالفة ، يسير الكاتب - الراوى فى الطريق السريع متجهاً إلى أحد القصور حيث يريد أن يقضى سهرة ممتعة ، فى هذا الطريق السريع يتخلى الراوى عن الحاضر الذى يعتبره "هائج السرعة" ويأخذ التفكير فى متع الماضى البطيئة .

رواية كونديرا "البطء" يجوز أن تطلق عليها "رواية الليلة الواحدة" تعبيراً عن مدة الأحداث الروائية ، فيكون تحديد هذه المدة وجهاً جمالياً وفي الوقت نفسه عنصراً مرتبطاً بالذاكرة ، تحول ابتكارات الكاتب الخيالية الحجرية إلى قصر للربح تصبح فيه كوابيس "فيرا" سلة مهملات تلقى إليها بصفحات بلهاء جداً ، تعاني زوجة الكاتب - الراوى من الكوابيس المستمرة وتذكر زوجها بتعليمات والدته المزعومة : "يا ميلان" يا حبيبى ! لا تهزى ! لن يفهمك أحد ، ستخرج الجميع وتهين جميع الناس ، سيكرهونك فى آخر الأمر ! ؟ (البطء ، ص ٩٣ - ٩٤) .

أتصور أن رواية كونديرا "البطء" تعد فتحاً جديداً فى إبداع الكاتب الروائى ، لقد قال كونديرا فى عمله النقدي "فن الرواية" إنه يريد الهروب من ازدواج الأسلوبين السرديين اللذين أثرا على رواياته تأثيراً جوهرياً ، ويعنى بهما تعدد الأصوات الذى يقوم على عناصر البنية السردية المتنوعة ، والأسلوب المسمى بأسلوب "فوفيل" VAUDEVILLE الذى يعتبر أسلوباً متماسكاً منسجماً مسرحياً يوشك أن يكون خيالياً^(١) .

إن رواية "البطء" تعد خطوة هامة نحو مرحلة جديدة من مراحل إبداع كونديرا الأدبى ، فى هذا النص الروائى لقاءً خيالياً غريباً بين العاشق السعيد من القرن الثامن عشر وشاب من القرن العشرين يدعى "فينسينت" ، كلاهما ومعهما الكاتب - الراوى يريدون مغادرة قصر الرعب فجراً بعد أن قضوا فيه سهرة رائعة ، يركب "فينسينت" دراجته البخارية التى توازى سرعتها رغبته فى نسيان الليلة المنقضية ، أما الفارس - العاشق السعيد ، فيخطو خطوات بطيئة مشتاقاً إلى العودة إلى باريس ، ومشتاقاً كذلك إلى الرحلة البطيئة المليئة بالذكريات الحلوة التى تمكنه من أن يظل فى حضن الليل ويحافظ على ذاكرة متعة :

"لن يأتى يوم غد . ليس هناك مستمعون. أرجوك يا صديقى ، كن سعيداً. لدى انطباع غامض بأن أملنا الوحيد يتوقف على قدرتك على أن تكون سعيداً. (البطء ، ص ١٥٤) .

(١) أسلوب VAUDEVILLE أصل أغنية ساخرة شعبية ذات لعن سهل الحفظ ، كان يؤلفها شاعر فرنسى شعبي اسمه Olivier Baasselin فى أوئل القرن الخامس عشر وهو من مدينة Val - de - Vire التى كانت وراء إعطاء هذا الاسم لهذا الأسلوب الأدبى .

VAUDEVILLE كذلك تسمية للنوع المسرحى الهزلى الفرنسى الذى يستخدم الأغاني ، وفى القرن الثامن عشر أصبح جزءاً من الأوبرا الهزلية الساخرة الفوفيلية Opéra comique en vaudeville التى كانت تمثل عملاً فكاهياً كوميدياً غنائياً . (معجم النظرية الأدبية ، أكاديمية العلوم التشيكوسلوفاكية ، براغ ، ١٩٨٤ ، ص ٣٩٩) .

فلسفة الحياة عند ميلان كونديرا

(روايات فرنسية لكاتب تشيكي)

ورد إلينا فى السنوات العشر الأخيرة العديد من الأسماء والأعمال الجديدة لكتاب أجنبى ، ولكن البعض منهم فقط ترسّخ بصورة ثابتة فى تصوراتنا عن الأدب العالمى المعاصر ، من بينهم الكاتب التشيكي ميلان كونديرا ، الذى يعيش منذ عام ١٩٧٥ م فى فرنسا ، وقامت مجلة "إنستيرانيا ليتيراتورا" - الأدب الأجنبى - بنشر ترجمة رواياته الأربع : "المزحة" (١٩٩٠ م فى العدد ٩ ، ١٠) ، "خفة الوجود التى لا تُحتمل" * (١٩٩٢ م فى العدد ٥ - ٦) ، "الخلود" (١٩٩٤ م فى العدد ١٠) ، "البطء" (١٩٩٦ م فى العدد ٥) ، وقد حازت روايته "خفة الوجود التى لا تُحتمل" على النجاح الأعظم عندنا ، كما فى البلدان الأخرى ، وتم تقويمها على نحو رفيع ، كما قام الكسى زفيروف بترجمة مقال كونديرا ("عندما يكف بانورج عن إثارته للسخرية" - مجلة "إنستيرانيا ليتيراتورا" ، عام ١٩٩٤ م ، العدد ٧) إلى اللغة الروسية أيضاً ، ويمكن أن نقابل اسمه فى المقالات النقدية حيث دخل إلى البرامج الدراسية للأدب الأجنبى فى المؤسسات التعليمية ، إلا أنه قد اتضح أن الإنتاج الإبداعى لهذا الكاتب - بإجماع آراء الباحثين المتخصصين فى أعماله ، الذى أسس نموذجاً أصلياً جديداً للرواية ، وقدم فى كتبه نظرة متفردة من نوعها على المرحلة المعاصرة فى تطور الثقافة الأوروبية - جدير حقاً بأكبر قدر ممكن من اهتمام نقادنا ، وهذا يتعلق على وجه الخصوص بروايتيه "الخلود" و"البطء" .

* ملاحظة

"خفة الوجود التى لا تُحتمل" - تمت ترجمتها إلى العربية فى عدة صيغ مختلفة مثل "خفة الحياة التى لا تُحتمل" ، "خفة الكينونة التى لا تُحتمل" ، "خفة الكائن التى لا تُحتمل" ، "خفة الكائن اللامتناهية" ، ومن الواضح أن الاختلاف هنا نتج بالدرجة الأولى من الخوف من عودة كلمة "لا تُحتمل" على "الحياة" أو "الخفة" أو "الكينونة" ، وبالتالي تم وضع المرادفات المذكورة للكلمة مثل "الكائن" حتى يتضح أمام القارئ أن "الخفة" هى التى "لا تُحتمل" وليس "الكائن" ، ولكن المشكلة الأخرى التى تقابلنا هنا ، هل بالفعل كلمة "الكائن" هى المرادف المناسب لكلمة "الحياة" ، وبالذات فى تسمية هذه الرواية ؟ ! ولعل هذا السبب تحديداً هو الذى دفعنا ، ونحن هنا لا ندعى أيضاً الصحة المطلقة ، إلى اختيار مرادف "الوجود" لكلمة "الحياة" لكى يصبح واضحاً أمام القارئ أن "خفة الحياة (أو الوجود) هى التى لا تُحتمل" - المترجم .

كان كونديرا مضطراً إلى الهجرة من تشيكوسلوفاكيا التي تم "تنظيمها" بعد أحداث عام ١٩٨٦ م العاصفة بجلب القوات السوفيتية إلى الدولة ، وكذلك القيادة الحزبية القاسية من قبل جوستاف - هوساك : حرموه من إمكانية النشر ، وسحبت نصوصه المسرحية من ريبورتوار المسارح ، وكتبه من المكتبات ، ولكن كما لاحظ - بشكل طبيعي - الباحث الأدبي التشيكي كفيتوسلاف خواتيك المتخصص في أعمال الكاتب أن "النظام الذي أراد إجبار ميلان كونديرا على الصمت ، قد أهدى على نحو غير مألوف إلى الأدب الأوروبى واحداً من أكبر كتاب الرواية فى القرن العشرين^(١) ، إلا أنه ككاتب تشيكي فى البداية كان يُعتبر أحد أكبر ممثلى الجيل المماثل لجيل الستينيات عندنا ، ذلك الجيل الذى كان قد دخل إلى مجال الأدب فى سنوات تشيكوسلوفاكيا الاشتراكية ، وإلى أوج الشعبية الذى أقبل مع فترة ربيع براج .

وُلد ميلان كونديرا عام ١٩٢٩ م بمدينة برنو فى أسرة انتمت إلى النخبة المحلية المثقفة ، والده عازف بيانو بارز ومعلم للموسيقا ، كان لسنوات طويلة مديراً عاماً لأكاديمية برنو للفنون ، أما أخوه غير الشقيق ليودفيج كونديرا (ولد عام ١٩٢٠ م) فقد حصل شهرته كشاعر استمر فى سنوات ما بعد الحرب على خط السريالية ، وقام بجهود كثيرة فى مجال ترجمة - وقبل كل شيء - الأدب الألمانى إلى اللغة التشيكية والشعر التشيكي إلى الألمانية ، درس ميلان كونديرا فى صباه الموسيقى بجدية حتى أنه كان يتلقى دروساً فى التأليف الموسيقى ، وبعد أن التحق بكلية الفلسفة جامعة كارولوف ، بدأ دراسة علم الجمال وتاريخ الأدب ، ولكنه بعد ذلك انتقل إلى كلية السينما بأكاديمية براج للفنون ، وبعد انتهائه منها بقى هناك لتدريس الأدب العالمى .

تحت تأثير أخيه غير الشقيق بدأ كونديرا نظم الشعر ، وتميزت أولى مجموعاته الشعرية "الإنسان - حديقة فسيحة" (عام ١٩٥٣ م) بالشعارية والتقريرية اللتين كانتا سائدتين آنذاك فى الشعر التشيكي من أجل لفت الانتباه إلى الإنسان :

مثل الغواص فى قاع البحر

كذلك بسيف الشعر نغوص

فى قاع الإنسان .

وهناك فقط سنعثر عليه * .

* ترجمة : ب . سلوتسكى .

لقد سعى كونديرا إلى إظهار الملامح الإنسانية المتفردة في نموذج شخصية يوليوس فوتشيك بالقصيدة المكرسة له تحت عنوان "مايو الأخير" (١٩٥٥ م) ، والتي نالت رضا النقد الرسمي ، وعلى نحو آخر كان رد الفعل على ديوانه الشعري التالي - "مونولوجات" (١٩٥٧ م) ، حيث دار الحديث وبشكل رئيسي حول مشكلات الحب والتجارب الفاشلة فيه : الزواج التعيس ، شغف امرأة متزوجة برجل آخر ... وهكذا ، وقد كان من الجرأة بالنسبة لذلك الوقت وجود عناصر الشبق الجنسي والإغراء في أشعاره ، ونالت "مونولوجات" نجاحاً ضخماً لدى القراء ، إلا أن صيحات الاستنكار والإدانة تعالت في أوساط الحركة النقدية .

ومع النظم الاشتراكية في تشيكوسلوفاكيا انتشرت الواقعية الاشتراكية بمزيد من الصرامة الأمر الذي أدى إلى تصاحبها بنفى قاطع للطليعية التشيكية الأوروبية ، وفي أواسط الخمسينيات ، عندما ارتسمت الخطوط العامة لـ "ذوبان الجليد" الأيديولوجي ، ارتفعت موجة رد الاعتبار لتلك التقاليد ، وفي عام ١٩٥٥ م ، بالعدد الأسبوعي لمجلة "ليترارنى نوفينى" - الأعمال الأدبية الجديدة - نادى فيتيزسلاف نيزفال بمجد أبولنير ، "الذى لولاه لما كان هناك شعر فى القرن العشرين" (٢) ، وقد وقف إلى جانب هذا العلم من أعلام الشعر التشيكي الشاعر الشاب ميلان كونديرا الذى أظهر فى مقالته "نحو جدال حول الميراث" فهماً واسعاً للشعر العالمى ، وتبعاً لرأيه ، أنه من الضرورى إيجاد مكان فيه وخاصة من أجل هؤلاء المغنين "للحياة الأرضية" والقريبين جداً من المؤلف (رامبو - أبولنير - المستقبليون الروس - الشاب نيزفال) ، ومن حاملى "الفلسفة الأيديولوجية" (مالارميه - فاليرى - ريلكه - باسترناك - جولان) ، وكذلك من أجل الشعراء السياسيين الحقيقيين ، وأثبت كونديرا أنه على أساس الإنجازات السابقة يجب التحرك نحو تركيبة جديدة : "... فنوننا تدخل تدريجياً إلى المرحلة التاريخية الرائعة للواقعية الكلاسيكية الجديدة" (٣) ، وفى سياق مفاهيم منتصف الخمسينيات كان من الممكن فهم هذه الكلمات كتحية كبيرة بخصوص الاعتراف الرسمي بأن الواقعية هى أعلى المراحل الأدبية ، إلا أنه على ضوء أعمال كونديرا بعد ذلك كان من الممكن فهمها على نحو آخر ، وكأن الكاتب كان قد خمن اتجاه بحثه الذاتى .

فى عام ١٩٦٠ م نشر كونديرا بحثاً علمياً تحت عنوان "فن الرواية ، طريق فلاديسلاف فانتشورا نحو الملحمية الكبرى" تتبع فيه حركة الجنس الأدبى بداية من وضع بورترية للمجتمع ككل حتى التعبير عن الإنسان المفرد ، وذلك بقيامه بمقارنة الكتاب الأول للكاتب التشيكي الطليعى الكبير "بيكار يان مارجوول" بالنموذج البلازكى للرواية .

قام كونديرا أيضاً بتجريب نفسه فى الكتابة الدرامية المسرحية : ففى عام ١٩٦٢ م عُرِضَتْ مسرحيته "أصحاب المفاتيح" التى تناول فيها التجسيد الواقعى لحياة أسرة من صغار الملاك أثناء الاحتلال وتم تظليلها بلوحات مجازية - خيالية .

على هذا النحو صار كونديرا شخصية بارزة فى الدوائر الأدبية حينما تم تقديمه لأول مرة ككاتب سردي : فى عام ١٩٦٣ م ظهر إلى النور كتاب قصص صغير بعنوان "قصص حب مضحكة" تضمن حسب تعريف المؤلف "ثلاث نكات سوداوية" ، ونتيجة لذلك بدأ كونديرا فى التعامل بصرامة مع أعماله التى كتبها فى سنوات الشباب : لم يسمح بإعادة إصدار الكتب التى نُشِرَتْ قبل رواية "المزحة" (١٩٦٧م) ، إلا أنه استثنى "قصص حب مضحكة" والتى كانت قد صدرت منها " الكراسى" الأولى ثم تبعها الثانية عام ١٩٦٥ م ، ثم بعد ذلك الثالثة عام ١٩٦٨ ، وبعد أن قام بجمع «قصص حب مضحكة فى كتاب واحد (الطبعة الأولى عام ١٩٧٠ م) أصبح يعدها من ضمن رواياته ، وصدرت تلك "الرواية" المكونة من قصص مستقلة عن حكايات حب حزينة - مضحكة باللغة التشيكية عام ١٩٨١ م عن دار نشر "شكفورييتسكى" بمدينة يورنتو ، وفى عام ١٩٩١ م فى مدينة برنو .

يمكن القول بأن "قصص حب مضحكة" قد جاءت بشكل واضح استمراراً لموضوع "مونولوجات" ، ولكنها حملت فى مسارها نفحة ساخرة ، وتشديداً على الكوميديا ، أما النجاح الضخم لقصص كونديرا فى أوساط القراء فيعود فقط - وبدرجة ما - إلى جرأة المشاهد الجنسية التى لم تكن معتادة آنذاك فى الأدب التشيكي ، وقد كتب أحد النقاد - إرجى أوبيليك فى مقالته عام ١٩٦٩ م والتى رأى كونديرا أنها مناسبة تماماً لوضعها كنهاية فى طبعة ١٩٩١ م من "قصص حب مضحكة" - على أساس متين حول "الفلسفة الحياتية" التى يتم استعراضها من وراء المغامرات العاطفية للأبطال ، هنا كان قد تم فعلياً لمس تلك الإشكاليات التى سيعود إليها كونديرا مراراً فى رواياته كمغزى لعلاقات الحب فى مراحل العمر المختلفة (أكثر ما يوجد لدى كونديرا هو العلاقة العاطفية بين الشاب والمرأة الناضجة) ، وعدم توافق الصفات الفيزيائية للإنسان مع تصوراته عن نفسه ، والقيم التفضيلية النسبية لمرحلة الشباب ، ومرحلتى النضوج والشيخوخة ... إلخ ، فى القصص ظهرت بوضوح الملامح المميزة للأسلوب الطريف الموجز لكونديرا - القصاص ، وقدرته على تطوير الموضوع بشكل سهل وحاد الذكاء وذلك بنقله إلى نهايات "سوداوية حزينة" مفاجئة بصورة دائمة تذكرنا بقدر كاريل تشاييك فى الأدب التشيكي ، ويقصص تشيخوف فى الأدب العالمى ، بيد أن كونديرا

بلا شك لم يستمر فقط في "مواصلة التقاليد" ، وإنما أسس جنسه القصصى الأصيل الخاص به ، وإضافة إلى ذلك : يظهر "قصص حب مضحكة" يمكن الحديث عن عملية تكوين أسلوبه القصصى المتفرد ، وهذا ما يراه الكاتب نفسه أيضاً ، ففي الحاشية الملحقه بأخر طبعة باللغة التشيكية لهذا الكاتب يعترف بأنه عندما كتب بسهولة ومتعة أولى قصصه في تلك السلسلة قد وجد - كما يقولون - نفسه ، وعثر على إيقاعه الخاص .. على البعد الساخر في العلاقة مع العالم ومع حياته الخاصة ، وأصبح روائياً (روائياً قديراً) "مما سبب تطوره الأدبي في المستقبل" على الرغم من أن ما بقى من مفاجآت أمكن تحقيقها فيما بعد لم تتمكن من تعريض توجهه للتغيير" (٤) .

إن موضوع أول روايات كونديرا "المزحة" - وهي واحدة من أروع الأعمال السردية في النثر التشيكي الساخر في حقبة الستينيات - قد نشأ على وجه التقريب من نكتة سوداوية أيضاً ، ولكنه امتلك صبغة سياسية حيوية ، وتضمن إعادة تقويم نقدي في نغمة أخلاقية يطلق عليها "مرحلة بناء أسس الاشتراكية" في تشيكوسلوفاكيا ، تلك الرواية التي تُرجمت عندنا عام ١٩٩٠ م - في عصر مختلف تماماً - لم تترك ذلك الانطباع الخاص والمميز بجراتها ، ولكن في أول صدور إلى النور كان الكتاب بمثابة تجديد حقيقي تجسدت فيه قسوة النظام الشيوعي في علاقته حتى المواطنين الموالين له على وجه الخصوص ، كان مصير البطل الرئيسى للرواية ليودفيك قد تحطم من جراء مزحة طائشة فسرها الساهرون على الانضباط الأيديولوجي بأنها انتفاضة ضد الحزب ، ومن ثم فصلوا ليودفيك من الحزب والجماعة ، وأرسلوه إلى قسم الجزاء العسكرى ، وبعد ذلك إلى الأعمال الشاقة في المنجم ، ولم يتمكن من إنهاء تعليمه إلا مع حلول "ذوبان الجليد" ، في ذلك الوقت تحول زيمانك أحد المعارف السابقين الذين لعبوا دوراً شريراً ، ومن أخط الأدوار ، في الإعدام الحزبي لليودفيك - إلى مدمر غيور لعبادة الفرد ، وراح يواصل نجاحه وازدهاره ، ومن أجل أن ينتقم ليودفيك منه أخذ يراود زوجته جيلينا عن نفسها ، ولكنه بذلك لم يفعل سوى أن قام بأداء خدمة جليلة إلى زيمانك حيث سهل له عملية الطلاق التي كان يفكر فيها منذ زمن طويل .

في رواية "المزحة" تم استخدام طريقة "Ich - Form" التي كانت منتشرة في السرد التشيكي في تلك السنوات : أربعة رواة في ترتيب مختلف وبدرجة متفاوتة من حيث التفاصيل يكشفون عن رؤيتهم للأحداث ، أما وصف التقاليد الفلكلورية المورافية التي وقفت كبناء خاص منفرد بعض الشيء فقد احتل مكاناً ضخماً في الكتاب ، وكانت الصراحة الجنسية والمشاهد "المعلقة" - في دورات المياه - هي التي هزت القارئ التشيكي آنذاك .

ظهرت الرواية فى ظروف الحركة السياسية - الاجتماعية التى كانت تتنامى بشكل عاصف فى البلاد من أجل "أنسنة" الاشتراكية ، ومن أجل حرية الطباعة والنشر ، والحقوق الفردية ، ولعب الأدب ومنظمات الكتاب أنشط دور فى هذه الحركة ، كان كونديرا فى صفوف قيادة اتحاد كتاب تشيكوسلوفاكيا على الرغم من أنه لم يكن يشغل أحد المراكز العليا ، وعموماً فقد كانت علاقات كونديرا بالسياسة عبارة عن علاقات خاصة وفريدة من نوعها ، دخل إلى صفوف الحزب وهو ما يزال صبيّاً بعد - عام ١٩٤٨ - ولكنه فى عام ١٩٥٠ م كان قد طُرد بسبب ذلك الخطأ الطلابى الذى قُوموه على أنه سلوك لا حزبي - وفى الحقيقة فعلى العكس من بطل "المزحة" ليودفيك استطاع كونديرا مواصلة تعليمه ، ويمكن التخمين بأن ذلك لم يكن ليتم بدون استخدام سلطات أبيه المحترمة ، وفقط أعيد إلى الحزب الشيوعى التشيكى فى عام ١٩٥٦ م من أجل أن يُطرد بشكل نهائى منه أثناء فترة التطهير عام ١٩٧٠ م ، وفى مرحلة ربيع براج تعاطف كونديرا مع المساعى الإصلاحية ، ونال حديثه الذى انتقد فيه الرقابة على الأدب التشيكى طوال فترة ما بعد الحرب على مدى اجتماعى واسع بالمؤتمر الرابع للكتاب التشيكيين عام ١٩٦٧ م .

وتبعاً لرأى كونديرا ، "فى البداية كان الاحتلال ، وعلى أثره مباشرة الستالينية" قاما بعزل الأدب التشيكى عن العالم ، وانحدرا به إلى مستوى "الشعارات الفارغة" ، وفقط فى الستينيات بدأ اجتياز هذه الحالة ، بينما أشار إلى عملية التكافل الثقافى والدور المتنامى للغات العالمية فى القرن العشرين ، أثبت أن "الشعوب الصغيرة فى تلك الظروف لا تستطيع حماية لغتها والحفاظ على ذاتها إلا بالقيمة الثقافية للغتها دون أن تستبدل القيم المبنية عليها"^(٥) ، وذلك "فكل من يقطع أوصال التطور الثقافى المستقبلى بالتقتير وإعلاء التفاهات والتخريب والامية الثقافية وتقييد حرية الفكر ، فهو بذلك يمزق أوصال وجود شعبنا ذاته"^(٦) .

استدعى حديث كونديرا إدانة حادة من قبل القيادة الحزبية ، وتم استقباله فى أوساط الإنتلجنسيا المبدعة بحالة من الحماس ، بينما دوى الانتقاد أيضاً من اليسار : فى نفس ذلك المؤتمر ، وفى وقت لاحق بعده وقف ضده بحدة على سبيل المثال الناقد المعروف إرجى هايك ، ولكن لدى كونديرا كان هناك مدافعون من اليمين أيضاً ، فبالنسبة لـ "فاتسلاف هافل" اللاهزبى الذى كان وقتذاك شاباً (حيث ولد عام ١٩٣٦م) ولكنه مع ذلك كان قد صار كاتباً مسرحياً معروفاً وممثلاً لـ "دائرة الكتاب المستقلين" ، كان كونديرا قد حقق نفسه كما سيكتب هافل بعد عشرين عاماً فى كتاب : "استجواب غيابى" ، وكتاب "تأسيس اللاجمود العقائدى"^(٧) .

فى عام ١٩٦٨ م المشهود تبدأ الشهرة الأوروبية الواسعة لكونديرا - تصدر "المزحة" فى الترجمة الفرنسية بتزكية من لويس أراجون : "ها هى الرواية التى أرى أنها عملاً فنياً بارعاً" .

كانت نهاية عام ١٩٦٨ - بداية عام ١٩٦٩ م فترة غريبة جداً فى تشيكوسلوفاكيا ، كانت القوات العسكرية السوفيتية قد وصلت إلى البلاد ، وتم نقلها على عجل من شوارع المدن إلى أماكن أعدت خصيصاً لها ، ولكن كان على رأس الحزب الشيوعى ، وبالتالى الحكومة ما يزال بطل ربيع براج أدويتشيك ، وتم الحفاظ على حرية التعبير ، وقامت الصحف بفضح "المحتلين" بإحصاء الأضرار المادية التى وقعت من جراء اعتدائهم ، فى ذلك الوقت بالذات بدأت على صفحات المطبوعات الأدبية مناقشة بين كونديرا وهافل ما تزال أصدائها محسوسة حتى وقتنا الراهن .

وفى العدد الأسبوعى من مجلة اتحاد الكتاب "ليستى" - أوراق - بمناسبة عيد الميلاد قرر كونديرا بحماس أنه بصرف النظر عن وجود القوات العسكرية السوفيتية ، فقد تم الحفاظ على الحريات المدنية ، وأثبتت تطورات الأحداث أن كونديرا قد أخطأ التقدير بشكل قاس ، حيث حلت على وجه السرعة نهاية جميع الحريات ، وفى تلك اللحظة بدا للكاتب أن انتصارات ربيع براج قد أصبحت حتمية ، لأن "الشعب التشيكى منذ بداية وجوده كان ممتزجاً بالثقافة بشكل مصيرى ليس فقط مشابه لقلة قليلة من الشعوب الأوروبية ، وإنما أيضاً لأنه كان يمثل فى هذا النصف من أوروبا أحد الشعوب الأكثر تفكيراً ، والمتعلمة التى لا تسمح لنفسها بالإفراط فى البروباغندا الرخيصة إلى حد التسسم"^(٨) ، وبعد ذلك أيضاً : "هناك كبرياء الشعوب التى تحتال وتتغطرس بحملات قوادها من أمثال نابليون وسوفوروف ، وهناك أيضاً كبرياء الشعوب التى لم تقم أبداً بتصدير أولئك القساة من أمثال سوفوروف ، هناك منظومة تفكير ذهنية (mentality) للقوى الكبرى ، وهناك منظومة تفكير ذهنية للأمم الصغيرة"^(٩) .

استقبل هافل كلام كونديرا كخطبة سياسية حماسية ، ومن ثم دعا للانتقال إلى أعمال ومهام محددة ، وفى جوهر الأمر - تنظيم المقاومة : "لكننا إذ لم نكن قادرين على شىء آخر سوى إثارة بعضنا البعض بالذكريات عن إنجازات الماضى التى توحى بالأمل فى الحفاظ على الشعب التشيكى ، فسوف يزول ويندثر فى غاية السرعة ، ويمكنه ألا يندثر فى حالة واحدة فقط ، إذا أخذ الآلاف من ممثليه - بدون أحاديث مطولة - على عاتقهم مهمة النضال من أجل قيم محددة تماماً ومفهومة باعتبارها من واجباتهم اليومية الملحة والخطيرة ، وهى فى كل شىء ليست أبداً قومية ، وإنما ببساطة ، إنسانية"^(١٠) .

وصف كونديرا موقف هافل بأنه راديكالية غير مجدية و "استعراض أخلاقي" (exhibitionism) حيث رأى فى مقالاته سعى إلى الشهرة كبطل ... ولكن أحداث أبريل ١٩٦٩ م قطعت تبادل الآراء ، وذلك عندما صار ج - هوساك على رأس الحزب الشيوعى التشيكى وبدأت مرحلة العشرين عاماً لـ "التطبيع" .

ولكن ماذا حدث فى المحصلة ؟ أصبح هافل قائداً لحركة المنشقين ، وقضى خمس سنوات فى السجون والمعسكرات ، وفى نوفمبر ١٩٨٩ م قاد الثورة "المخملية" الناعمة ، وبعد انتصارها صار رئيساً ، أما كونديرا الذى ما يزال فى المهجر فقد تحول خلال تلك السنوات إلى أشهر كاتب من بين الكتاب التشيكيين فى العالم ، وتدخل ترجمات رواياته فى قائمة أفضل المبيعات فى دول أوروبا الغربية ، أيضاً فى الولايات المتحدة الأمريكية حيث صدرت أربع رسائل علمية ومجموعة من المقالات حول أعماله ، وهو فى روايته "الخلود" و "البطء" قد توصل إلى محصلة الموضوعات الفرنسية ، لكنه فى الثانية وصل إلى اللغة الفرنسية نفسها ، وكأنه قد بدأ يضاعف بذلك ليس من ثقافة "الشعوب الصغيرة" ، وإنما من الأدب المكتوب باللغة الفرنسية العظيمة ، ولكن كما يُحسُّ الماضى المرتبط بالكتابة ، والمهارة الرائعة للمجادل ، فى خطب هافل - الرئيس ، يحسُّ ذلك أيضاً فى كل عمل إبداعى للروائى كونديرا ، ومهما سعى متوغلاً فى القضية الإنسانية العامة يبقى هناك حضور للذكرى الخاصة بالمشاركة فى المعركة الاجتماعية .

لقد تكونت خصوصية الإبداع الروائى لدى كونديرا من خلال التجربة الشخصية والتشكيكية العامة فى الانعطافات القاسية الشديدة الانحدار لفترة ما بعد الحرب ، كل ذلك مضروباً فى عبقرية القصاص والمفكر الأصيل والباحث النظرى فى الفن ، فمن الانضواء الصبباني تحت لواء "بناء الاشتراكية" وصل فى حقبة الستينيات إلى الانتقاد المكشوف للأنظمة الشيوعية والأمل فى الإصلاحات ، ومن البهجة والإعجاب بثبات الشعب التشيكى الصغير فى أعياد الميلاد عام ١٩٦٨ م - إلى التشيك السوداوى لسنوات الهجرة والاغتراب ، ويمكن عدم تقبل الكثير فى مؤلفات كونديرا ، ولكن تأملاته الروائية حول الحياة تستحق القراءة اليقظة الناقبة .

بعد "المزحة" وحتى الرحيل إلى المهجر كتب كونديرا أيضاً روايته اللتين لم تتمكن بطبيعة الحال من الخروج إلى النور فى تشيكوسلوفاكيا ، وصدرت "الحياة ليست هنا" لأول مرة بترجمة فرنسية فى باريس عام ١٩٧٣ م ، وفقط فى عام ١٩٧٩ م صدرت بالتشيكية عن دار شكفورتسكى "منشورات ٦٨" (تورونتو) هذه الرواية حول ذلك الشاعر الموهوب الذى أصبح فى عهد الستالينية التشيكية مغنياً لها ، ولكنه فى

"الحياة" كان واثقاً ، فى تطور الحدث المعاصر بالرواية يُضَفَّر المؤلف الموضوعات مع شخصيات الشعر العالمى (رامبو ، كيتس ، ليرمونتوف) ، وفى مظهر سلبى يقدم كونديرا - وكأنه يضع صليباً على شبابه الشعرى الخاص - المفهوم الوجدانى للعالم كمفهوم متكيف مع الزمن بلا تفكير ، ومتصالح بشكل كامل مع وجود الجولاج : "كان الجدار ، الذى يعانى خلفه المعتقلون ، مبنياً من قصائد الشعر ، وبمحاذاته كانوا يرقصون" .

الرواية التالية "فالس الوداع" صدرت فى البداية أيضاً بالفرنسية (١٩٧٦) م ، وفى عام ١٩٧٩ م صدرت بالتشيكية (فى تورونتو) ، وكان من الممكن تسميتها فاصلة موسيقية (intermezzo) غير سياسية فى أعمال الكاتب الإبداعية ، ومع ذلك ففيها يحضر أيضاً موضوع الاضطهاد الستالينى ، الرواية حتى نهايتها مليئة "بقصص الحب المضحكة" ، وبمثلثات الحب ، وبالعلاقات الحب الثلاثية المتعددة ، يتطور الموضوع حول عملية الحمل الصدفية للممرضة روجينا التى تعيش بإحدى مدن الاصطيف حيث تُعالج النساء من العقر ، بهذه الحجة تحاول روجينا تزويج نفسها ليس من المتسبب الحقيقى فيما حدث - وهو شاب من معارفها - وإنما من أحد النزلاء وهو عازف بوق شهير ، ولكن خطط روجينا لا يكتب لها النجاح : تموت إثر تناولها الدواء السام الذى وضعه ياكوب - المضطهد السابق المتجه إلى المهجر - فى لحظة اضطراب فى أنبوبتها مع الدواء المهدئ ، الحدث الفودفيلى - المضحك - يتحول إلى تراجيديا ، ولكن لا أحد يلاحظ ذلك حيث الجميع مشغولون بأمورهم التافهة ، الرواية "تقرأ بسرعة" ففيها العديد من النقلات الذكية ، والكثير من الأوضاع والتفاصيل الكوميديا ، ولكن تقف خلفها جميعاً إشكاليات وقضايا خطيرة ، إن نموذج شخصية ياكوب هام ومثير للجدل : فهو فى الماضى الضحية بدون وجه حق ، ولكنه الآن وبدون سبب أصبح فى جوهر الأمر قاتلاً ، إنه يرحل بهدوء طارداً من رأسه فكرة أنه بسببه كادت تحدث مصيبة ، وتكتب الباحثة الأدبية سيلفيا ريختيروفا فى مقالاتها النقدية عن هذه الرواية : "... تحت سطح القصة البوليسية نرى أن الذنب لا يتناسب مع العقاب ، وأن الوعى يتناقض مع الواقع" (١١) .

بعد الاستقرار فى المهجر كتب كونديرا "كتاب الضحك والنسيان" الذى صدر بالفرنسية عام ١٩٧٩ م ، وبالتشيكية عام ١٩٨١ م (فى تورونتو) ، وقد حمل هذا الكتاب طابعاً تجريبياً بشكل واضح ومكشوف ، وتكون من سبع قصص مستقلة نسبياً ومرتبطة ببعضها البعض عن طريق بعض الأسباب والموضوعات العامة : "رواية فى

قالب التنويع" على حد تعريف المؤلف ، وكان إلهام الكتاب - الذى يتضمن تصويراً واقعياً لحياة المهاجرين التشيكيين ممتزجاً بفضح أدبى اجتماعى مباشر وخيالى للتوتاليتارية الشيوعية - موجهاً بالدرجة الأولى ضد نسيان التجربة التاريخية المرة (ج . هوساك رئيس النسيان) ، وضد الضحك "الانجليزى" الحماسى الخالى من التفكير ، ومن أجل الضحك "الشيطانى" ورؤية العالم من خلال منشور السخرية المتعدد الألوان الذى يساعد بشكل أعمق على فهم جوهره .

أما أكبر النجاحات ليس فقط من بين روايات كونديرا ولكن ضمن جميع الأعمال السحرية التشيكية فى سنوات التسعينيات والثمانينيات حازت عليها روايته "خفة الوجود التى لا تُحتمل" (الترجمة الفرنسية - عام ١٩٨٤ م ، أما الإصدار التشيكي فى المهجر فكان عام ١٩٨٥ م ، والنسخة النهائية المصححة بالفرنسية فكانت عام ١٩٨٧ م) وكانت شهرة الرواية عالمياً سبباً لجعلها مادة سينمائية فى أمريكا على يد المخرج ب . كاوفمان على الرغم من أن الكاتب نفسه يرى أنها غير مُوفقة ويحاول أن يضع بينه وبينها مسافة ، تلك الرواية التى تُرجمت إلى العديد من اللغات جعلت كونديرا واحداً من أشهر كتّاب الأدب المعاصر .

فى "خفة الوجود التى لا تُحتمل" كما فى "كتاب الضحك والنسيان" تم التعبير بوضوح عن الموقف السياسى للكاتب ، هنا تم تصوير أيام أغسطس عام ١٩٦٨ م وقُدِّمت فى الحديث منظومة الاضطهاد ضد الإنتلجنسيا فى تشيكوسلوفاكيا "التي أعيد تنظيمها" ، وقُضِحت الأنظمة الشيوعية بشكل مباشر ، ويقوم الخط المحورى الرئيسى على قصة حب بين الجراح الإبراجى الموهوب توماش وبين النادلة القروية تريزا ، ذلك الحب الذى يتعرض للعديد من المحن الذاتية والموضوعية المتواصلة ، وتغص الرواية بالمشاهد الجنسية للخيانة المتوالية لتوماش والتى تسبب صدمة لتريزا وتترك لديه هو نفسه إحساساً بالفراغ والخراب ، ولكن البطلين لا يتمكنان من تحقيق السعادة ويتضح أنهما فى قرية نائية معزولة ، ويضع موتهما فى حادث سيارة حداً نهائياً لمعانتهما .

الكاتب يحكى قصة أبطاله وفى الوقت نفسه يفكر فيها حتى يخرج إلى أكثر القضايا عمومية حول الوجود الإنسانى ، ودور الفن فى العالم المعاصر ، إن مقدمة الانطلاق الفلسفية فى هذه الرواية "Einmal ist Kenmal" (مرة واحدة - فهذا يعنى ولا مرة) تُقرّد الحياة الإنسانية وعدم تكرارها : "الحياة الإنسانية تحدث مرة واحدة فقط ، ولذا فنحن لا نستطيع تحديد أى من قراراتنا كان صائباً ، وأى منها باطلاً ، فى ذلك الوضع نستطيع أن نقرر مرة واحدة ، وواحدة فقط ، ولن تُقدّم إلينا أية حياة ثانية أو

ثالثة أو رابعة لكى نمتلك إمكانية مقارنة النتائج التى حصلنا عليها" (الاقتباسات هنا وبعد ذلك ستكون من ترجمة ن . شواجينا للرواية) ، عدم تكرار الموقف الذى راح طى النسيان يشكل خفة مرآئية للحياة والوجود معاً ، ولكن فى هذه الخفة الوهمية تكمن تراجيديتها الحقيقية وعدم احتمالها .

لقد حصلت رواية "خفة الوجود التى لا تُحتمل" على تقويم رفيع من قبل الحركة النقدية العالمية والتشكيكية فى المهجر بينما حدث العكس بالنسبة لها فى الحركة النقدية الرسمية بتشيكوسلوفاكيا ، والتى اعترفت لأول مرة فى نهاية الثمانينيات بوجود أدب المهجر ، "مخاطبة غرائز الجيل الثالث" - هكذا كان عنوان ياروسلاف تشييك لمقالته عن الرواية فى مجلة "تفورب" (١٩٨٨ م ، العدد الثالث) - وقد ورد أيضاً العديد من الملاحظات النقدية فى المطبوعات المنشقة الأمر الذى يمكنه أن يوضح إلى حد كبير مجمل ردود الأفعال على تصورات كونديرا الشكوكية للخطوات الأولى لحركة المنشقين التشيكيين ، أما ملاحظة النسق الجمالى - الاستيطيقى فقد أدلى بها الناقد المعروف ورئيس التحرير السابق لمجلة "الأعمال الأدبية الجديدة" ميلان يونجمان بأن "خفة الوجود التى لا تُحتمل" أدب عظيم ، ولكنه إلى جانب ذلك كتب : "لقد حاز كونديرا ، بطبيعة الحال ، على شهرة واسعة بين القراء ليس فقط بفضل الموضوعات المثيرة ، ومع ذلك فقد كانت هى السبب فى ذلك بدرجة كبيرة" (١٢) .

ويمكن المراهنة على أن درجة التحرر الجنسى فى أعمال كونديرا متفقة مع القضايا الفلسفية التى يطرحها الكاتب ، ولكن الحديث يدور فى جوهر الأمر هنا حول صياغة نموذج جديد للرواية - عملية التقصى القادرة على اقتناص جميع جوانب الحياة ونواحيها ، وكونديرا يتجه بإصرار نحو هذا الهدف ، وكان إنجازَه الخطير الجديد على هذا الطريق هو رواية "الخلود" التى صدرت فى باريس بالفرنسية عام ١٩٩٠ م ، وبالتشكيكية فى برنو عام ١٩٩٣ م .

يرى كونديرا أنه ليس إنساناً نظرياً ، إلا أنه يفكر على الدوام - بشكل مواز مع التجريب الفنى - فى ماهية الفن ورسالته ، وفى ماهية الرواية ورسالتها فى المقام الأول ، ولعلنا لن نكون مذبذبين تجاه الحقيقة إذا تحدثنا عن نظرية الرواية الخاصة بكونديرا والتى تشكلت بصورة نهائية تماماً ، وسنجد أن الأفكار الهامة بخصوص ذلك الأمر متناثرة فى نصوصه الفنية ، ولكن الجزء الأكبر من نظريته معروض فى كتابه المكتوب بالفرنسية "فن الرواية" (١٩٨٦م) المكون من سبع مقالات ومقابلة صحفية والذى يكرر فقط عنوان بحثه الأول وليس ما فيه من نظريات وافتراضات ، وفى عام

١٩٩٣ م أصدر كونديرا مجموعة أخرى من أبحاثه الأدبية - النظرية - "خيانة الوصايا" حيث يواصل فيها تطوير أفكاره وتدقيقها .

إن كونديرا يتناول تاريخ الرواية في علاقة غير منفصلة مع تاريخ الحضارة والثقافة الإنسانية ، ولكنه لا يُفك من المشهد التاريخي السياسي أيضاً ، وكذلك الإشكاليات والقضايا النفسية للشخصية الفردية ، وعندما اطلع على خط تطور هذا الجنس الأدبي من سرفانتس عبر ديديرو وبلزاك وفلوبير وتولستوى إلى جويس وبروست فهو يميز تقاليد أوروبا الوسطى الروائية التي تقدمها الأعمال الإبداعية لكل من كافكا وجاشيك وبروخ وموزيل وجومبروفيتش ، واعتماداً على هوسيرل الذي كان مصطلح "أوروبي" يعنى بالنسبة له ليس الجغرافى وإنما الامتلاء الروحى ، ويربط كونديرا نموذج الرواية الذي يدافع عنه بأوروبا كتجسيد للحالة الروحية للعصر الجديد ، فالرواية فى رأى كونديرا ليست جنساً أدبياً ضمن الأجناس الأدبية الأخرى ، ولكنها بالأحرى - تبعاً لتفسيره - منهج تركيبى له خصوصيته من أجل فهم ملأى للحياة ، الرواية لا يجب عليها أن تقدم حلولاً جاهزة ، إنها مدعوة فقط لطرح الأسئلة ، وحاملة بداخلها "حكمة الشك" (١٣) ، وعلى حد رأى كونديرا فالأنظمة التوتاليتارية وفى مقدمتها الاتحاد السوفيتى هى أنظمة معادية للرواية : حيث تطالب بتأكيدات للحقائق التى تم تحديدها مسبقاً ، وهو ما يتناقض جذرياً مع طبيعتها - أى طبيعة الرواية - ففى ظل النظام التوتاليتارى من الممكن فقط وجود "روايات ما بعد نهاية تاريخ الرواية" (٢٦) ، ولكن كونديرا يفصح عن عدم رضائه خاصة عن الأعمال الإبداعية الموجهة ضد التوتاليتارية إذا كانت تؤكد مسبقاً موقفاً فكرياً معروفاً : "ما يقوله لنا أرويل يمكن قوله إلى حد ما بشكل جيد (وحتى أفضل بكثير) فى مقال أو بيان" (٢٣) ، الرواية فقط فى العالم المعاصر هى التى تستوعب بداخلها "روح التعقيد" (٣٠) القادرة على حماية البشرية من المصيبة الفظيعة - نسيان دروس الحياة ، ولذلك "وجود الرواية الآن أكثر ضرورة من أى وقت آخر مهما كان" (٢٩) .

الرواية تمتلك وسيلتها الذاتية الخاصة للدراسة فهى "ترصد ليس الواقع ، وإنما الوجود" (٥٧) ، أى جوهر الجوهر نفسه ، وهى قادرة على صنع الاكتشافات التى تتجاوز العلم : "الرواية عرفت اللاوعى قبل فرويد ، وصراع الطبقات قبل ماركس ، ودرست الفينومولوجيا - علم الظاهراتى (دراسة جوهر المواقف الإنسانية) - قبل القائلين بالظاهراتية" (٤٧) .

ويتجه كونديرا أكثر من مرة إلى أمثلة من أعماله الأدبية مشدداً بصورة دائمة على أنه يكتب ليس حول مضمونها ، وإنما عن فن النظم فقط ، وهو يصف بشكل موفق تأليف كتبه بمصطلحات البحث الموسيقى محدداً الإيقاع والمقام والإطالة بالنسبة لبعض الأجزاء والفصول ، وهو يحب جداً البناء "السوناتى" ، و"استراتيجية التغيير" ، أما المنظم للهارمونية والتجانس بالنسبة له فهو الرقم سبعة "السحرى" الذى كان يحبه ، بالضبط ، فيتيزسلاف نيزقال أيضاً ، إلا أن كونديرا نفسه يعترف بأنه أثناء كتابة النص الفنى تكون الحسابات الرياضية الموسيقية حاضرة كمجرد "واعز للوعى الباطنى" (١١٢) ، كمجرد ذلك الإحساس بالشكل الذى يسمح للرواية بتنفيذ الوظيفة التحليلية الأكثر أهمية لهذا الواعز : "ربط الثقل غير العادى للقضية بالخفة غير العادية للشكل - وهذا هو كبرىائى القديم" (١١٦) .

فى مقالات كتابه التالى "خيانة الوصايا" يطرح كونديرا ظلالاً جديدة فى معالجة الرواية كوسيلة خاصة لإدراك العالم : "إذا كنت أُعْتَبَر من أنصار الحضور المُعَلَّل للقوة المُدْرَكَة فى الرواية ، فهذا لا يعنى أننى معجب بما يسمى بـ "الرواية الفلسفية" ، وهى الحالة التى تكون فيها الرواية خاضعة بشكل خاص للفلسفة ، وعملية السرد للأفكار السياسية والأخلاقية ، إن الفكرة الروائية الحقة (كما تعرفها الرواية بعد رابلييه) هى دائماً غير مبرمجة أو منظمة ، وعديمة الضبط والربط ، إنها مماثلة لفكرة نيتشه ، تجريبية ، حيث جميع المنظومات الفكرية الموجودة تكون نافذة إليها ، كما أنها تتقصى (عبر وساطة الشخصية) جميع طرق التفكير فى محاولة الوصول إلى عمق جوهر كل منها" (١٤) ، وعلى عكس الفلسفة والعلوم الأخرى تتعرض الرواية لتحليل ليس إشكاليات وقضايا علم الأخلاق أو علم الجمال وإنما "كل ما هو إنسانى" : "مهما كان من الممكن أن نجادل فى أى شيء ، من المستحيل استبعاد الرواية عن الفن" (٢١٣) ، ولكن الروائى منذ البداية لا يحب أن يربط نفسه بأي مذهب مهما كان : ... ما الاعتقاد ؟ إنه ذلك التفكير الذى توقف وتجمد ، "إنسان مُعْتَقَد" : إنسان محدود الأفق أو قاصر ، الفكر الروائى ببساطة ، مُجْبَر بشكل منتظم على تصنيف أو تنظيم فكرته ، وهدم المتاريس التى يقيمها هو نفسه حول أفكاره" (٢١٢) .

إن نظرية كونديرا الروائية نشأت فى تناقض حتمى وقطعى للمهمة السياسية والأيدىولوجية للفن فى التصورات الرسمية للمرحلة الاشتراكية ، ولكنه مع ذلك يظهر أيضاً استقلاله حتى فى علاقته مع نماذج البحث العلمى للفكر الأكاديمى المعاصر ، ويحكى كونديرا قصة مضحكة حدثت مع رأى إحدى الشخصيات من روايته "كتاب

الضحك والنسان" : أستاذ الفلسفة القروى فى حديث حول المائدة مع بانكا المولع بالكتابة وهو يقول بتأمل : بعد جويس صرنا نعرف تماماً أن أكبر مغامرة فى حياتنا هى عدم وجود المغامرة ... "أوديسا" هوميروس انتقلت إلى داخل الإنسان" (٢٤١) ، هذه الحكمة الموعظة فتنت العديد من النقاد الذين لم يتبينوا فيها سخرية المؤلف ، وراحوا يستشهدون فى إعجاب شديد بكلمات بطل الدرجة الثالثة للرواية وكأنها يقين الكاتب ، ولكن كونديرا نفسه يسمى حسابات الأستاذ القروى مجرد "تفلسف أبله" مشيراً إلى أنه : "فى سنوات السبعينيات كنتُ أسمع دائماً من حولى ذلك الهراء الجامعى ، وتلك الترقيعات من فرق النزعة البنائية والتحليل النفسى" (٢٤١) ، وهو يرفض بشكل قاطع أيضاً سعى فئة معينة من النقاد إلى حسابه على ما بعد الحداثة .

يمكن القول بأنه فى مدخل كونديرا إلى فن الرواية يوجد شىء ما قريب الصلة بتقاليد النقد الروسى الذى كان يناقش الأعمال الفنية كحياة واقعية ، فهو يكتب : "توجد طريقة واحدة فقط لفهم روايات كافكا ، أن نقرأها كروايات ، ولا نحاول النظر إلى الشخصية الكفكاوية على أنها صورة المؤلف ، أو فى كلمات كافكا على أنها رسالة سرية كُتبت بالشفرة ، ومع ذلك يجب أن نتبع باهتمام أفعال الشخصيات وتصرفاتها ، نواياها وأفكارها ، ساعين إلى تصور أن كل ما يجرى ، يجرى بالفعل أمام أعيننا" (٢٤٩) ، إن الشىء المهيمن فى نظرية كونديرا الروائية هو الدور المخصص للتجربة ، حيث أن المؤلف حر فى اختيار الموضوع والأبطال والحدث والشكل ، ومن غير الجائز أن نفرض على الرواية متطلبات مماثلة لما فى الحياة ، وذلك لأنه فى نهاية المطاف سوف يكون كل شىء فيها مخلق ، بيد أن الكاتب لا يملك الحق فى التعامل بعشوائية مع الواقع ، ولكنه يستطيع فقط وبقوة موهبته وإدراكه أن يقترب من فهمها .

وكأمثلة ونماذج للبحث الفنى الناجح للحياة يقدم كونديرا روايات بروخ وموزيل وهمنجواى وتوماس مان ، وفى مقالة "الطريق من خلال الضباب" بكتاب "خيانة الوصايا" يعرج بالتفصيل على رواية "المحاكمة" لكافكا ، وعلى بعض جوانب "الحرب والسلام" لتولستوى ، وهذان المؤلفان يمثلان - بالمفاهيم المنتشرة عندنا - المعارضة لـ "الواقعية - الحداثة" ، ولكن هذه المعارضة بالنسبة لكونديرا غير موجودة بشكل عام ، حيث كلاً من تولستوى وكافكا ينتميان - بالنسبة له - على حد سواء إلى الفن الروائى الرفيع ، وهذا وذاك يكتشف على طريقته السنن العامة للوجود الإنسانى .

إن بطل رواية "المحاكمة" مع عدم معرفته للذنب الذى ارتكبه يبدأ فى جوهر الأمر - وتحت ضغط متهميه الذين لا يحترمونهم - فى إبداء المساعدة لهم ، وذلك بأن أخذ يُلْفَق

لنفسه بنفسه القضايا المُنْهَم بها ، هنا يرى كونديرا أن كافكا قد نجح في كشف ميكانيزم ذاك الشذوذ النفسى الذى يسمى بـ "النقد الذاتى" ، والذى كان موجوداً فى عصر التوتاليتارية الاشتراكية - تلك "المحاكمة الكفكاوية التى استمرت لأكثر من نصف قرن" - إلا أنه لم يكن يُقدَّر له أن يصبح هو ذاته كونديرا إذا كان قد اقتصر على فضح ماضى كل من الفاشية والاشتراكية نظراً لأن أكثر ما يثير قلقه هو أن دروس الماضى تذهب طى النسيان ، ولا يتم الخروج منها بالنتائج الضرورية المطلوبة ؛ "لقد زالت الإمبراطوريات التوتاليتارية مع محاكماتها على السواء ، ولكن روح المحاكمة بقيت لتصفى حساباتها معنا" (٢٧٦) .

وباستخدام مصطلحاتنا يمكن القول بأن كونديرا يناضل من أجل إيجاد وسيلة تاريخية صارمة لتقويم الفنانين الذين أبدعوا فى ظروف التوتاليتارية ، بل ويمكننا أن نقابل عنده نفى باطل بشكل عام لكل الفن فى تلك المرحلة ، ولكنه - أى كونديرا - موضوعى إلى أقصى حد فى تقويمه لشخصيات بعينها ، فهو يرى أن الكتاب آنذاك تقدموا إلى الأمام وكأنهم يسرون فى الضباب الذى مسح ملامح الأشياء المحيطة بهم ، ولم يكن كونديرا من المعجبين أبداً بمايكوفسكى ، ومع ذلك فهو لا يفهم - أثناء انتقاده له اليوم - كيف يمكن نسيان أشعاره العاطفية العاشقة و "مجازاته المستحيلة" : " ... هايدجر ، مايكوفسكى ، أراجون ، عزرا باوند ، جوركى ، جوتفريد بن ، سان - جون بيرس ، جيانو تقدموا جميعاً سائرين فى الضباب ، ويبرز السؤال : مَنْ منهم الأكثر عماء ، مايكوفسكى الذى كتب قصيدة عن لينين ، لم يعرف إلى أين تقود اللينينية ؟ أم نحن الذين نحاكمه منذ عقود مضت ولا نرى الضباب محيط به ؟ " (٢٨٧) ، إجابة كونديرا واحدة : "إن عمى مايكوفسكى مرتبط بالخصائص البشرية الأولية ، وعدم رؤية الضباب فى طريق مايكوفسكى يعنى نسيان من هو الإنسان ، ومن نحن ذاتنا" (٢٨٧) .

إن كونديرا يغفر لعدم كمال الآلة البصرية للكاتب "الذى يتحرك فى ضباب" المجتمع التوتاليتارى ، ولكنه عدائى تجاه المغالاة الأيديولوجية مهما كان نوعها ، وهو يكشف عنها ليس فقط لدى المؤلفين العميان ، وإنما أيضاً لدى بعض الشخصيات الهامة التى لاقت اعترافاً كلياً ، لهذا السبب فهو ينظر بشكل انتقادى إلى أعمال ديستوففسكى راصداً عملية المسبق فى تطويره للطبائع الإنسانية : "إن تماثل شخصيات ديستوففسكى يتلخص فى أيديولوجيتها الشخصية التى بشكل مباشر أو غير مباشر تعمل مسبقاً على تحديد سلوكياتها ... ولكن هل يُعتَبَر الإنسان فى الحياة الواقعية إسقاطاً مباشراً لأيديولوجيته الشخصية ؟" (٢٥٥) ، وعلى النقيض من

ديستويفسكى أو فى مقابله يقوم كونديرا بوضع تولستوى "الذى يقدم لنا تصوراً آخر للإنسان : فى شكل طريق متعرج ، مرحلة ، والتي لا تختلف - جميعاً - مع بعضها البعض فقط وإنما تنفى فى أحيان كثيرة المراحل السابقة وبشكل كلى" (٢٥٥) ، وبعد أن يحلل كونديرا كيف حدث تطور وارتقاء كل من بيير جوزوخوف ، وأندريه بوكوفسكى يقوم بإثبات أن البطل عند تولستوى يتغير من أجل أن يظل هو نفسه : "الرواية فقط هى القدرة على تخمين ذلك السر - أحد أهم وأعظم الأسرار بالنسبة للإنسان - ولعل تولستوى هو أول من نجح فى ذلك" (٢٥٧) ، إن ليف تولستوى بالذات - فى رأى كونديرا - قد استطاع الكشف (الذى ظهر فى بداية القرن التاسع عشر) عن تعلق المصائر الإنسانية الشخصية بأحداث تاريخية محددة وارتباط الطبائع الإنسانية بالتاريخ ، وذلك كله عن طريق الاستقصاء الروائى الخاص الذى ينطوى على التفكير الفلسفى غير المنفصل عن الحياة النشطة للإنسان .

كما يرى كونديرا أن إمكانية التغير كى يظل الإنسان هو نفسه تُعتبر من الصفات الإنسانية الهامة ، وأيضاً ضماناً لكمال الشخصية الفردية ، ولكن المؤلف هنا يكتب بسخرية حادة عن الانتهازيين ومن ضمنهم السياسيين الذى يغيرون مواقفهم ليس بناء على القناعات الداخلية التى توصلوا إليها بأنفسهم ، وإنما من أجل أن يصيروا "مثل الآخرين" ، وأقل ما يشغل كونديرا هو أن تتطابق وجهات نظره مع أية معايير موجودة كما يدين - بشكل مطلق - التوتاليتارية وخاصة بسبب ملاحقتها للفن الطليعى ، ولكنه مع ذلك على استعداد لأن يدافع عن الشاعر السوفيتى مايكوفسكى ، ويسخر من النموذج العلمى الأكاديمى ، ولا يخشى أن يُقال عنه أنه عدو التقدم عندما يسمي موسيقا الروك "وَجْدٌ مُبْتَذَلٌ" و "أنانية شاملة" ، إن التقديمية السياسية لا تبرر فى نظره الرذالة الفنية للعمل الإبداعى ، فهو يكتب حول رواية (١٩٨٤) لأورويل : "إن التأثير السلبى لهذه الرواية يكمن فى نظرة الواقع الصارمة لجانبه السياسى فقط ، وكذلك نظرة ذلك الجانب نفسه لمضمونه السلبى فقط ، أنا أرفض تبرير مثل هذا التبسيط أو التصغير على اعتبار أنه من الممكن أن يكون مجدياً كبروباجندا فى النضال ضد التوتاليتارية السيئة ... إن رواية أورويل على الرغم من نواياه تتحول هى ذاتها إلى حامل لروح التوتاليتارية ، ولروح البروباجندا" (٢٦٩) .

وعلى ضوء ما يقوله كونديرا فالأعمال الإبداعية للفن الحقيقى لا تتوافق مع البروباجندا المتعمدة ، وذلك لطبيعتها العضوية المفطورة على الشعر والتي توحد مثل هؤلاء الكتاب المختلفين ، ولكن القرييين - من وجهة نظره - مثل تولستوى وكافكا :

"... النوافذ مفتوحة وتطل على منظر طبيعي فى رواية كافكا ، وفى رواية تولستوى
فهى تطل على العالم حيث يحافظ الأبطال فى أفضع اللحظات على حرية القرار ، التى
تعطى للحياة عدم التكهن السعيد الذى يعتبر مصدر الشعر" (٢٧٠) .

فى أولى رواياته "الخلود" بـ "الفرنسية" سعى كونديرا عملياً إلى تجسيد
التصورات النظرية حول جنس استقصاءاته الفنية للواقع ، "هذه بدون شك أكبر رواية
مدرسة وجريئة لميلان كونديرا" (١٥) ، إضافة إلى فيليب سولير قد كتب فى مجلة
"نوفيل أوبسيرفاتور" عن رواية "الخلود" أنها تحفة فنية ، وبالتالى فقد تُرجمت خلال
فترة قصيرة جداً إلى أكثر من عشرين لغة من ضمنها الصينية واليابانية والكورية
والروسية .

إن رواياته المكونة من سبعة أجزاء مختلفة الحجم قد نُظمت تبعاً لتصميمات
مدرسة بعناية ، الحدث فيها يدور فى باريس المعاصرة ، وفى ألمانيا بالقرن الماضى ،
وفى العالم الآخر ، بين الأبطال توجد شخصيات تاريخية حقيقية (جوته ، بيتينا فون
أرنيم - نابليون) ، وأبطال مختلفون ، وكونديرا ذاته ، تبدأ الرواية بمشهد فى حمام
سباحة بقاعة رياضية حيث أثارت مخيلة الكاتب كونديرا ، الذى كان ينتظر هنا أحد
معارفه البروفيسور أفيناريوس ، تلويحة اليدين الرشيقة على طريقة الشباب التى ودعت
بها سيدة خرقاء فى سن متقدم مدرب السباحة ، تذكر هو تلك الحركة ومنها ولدت بطلة
الرواية الرئيسية أنيس ، وقصة أنيس وأختها الصغرى لورا تمثل الخط المعاصر
الأساسى للحدث الروائى ، ومع ذلك الخط تتداعى قصة العلاقة المستقصاة بأوجه
عديدة فى الرواية بين جوته وبيتينا فون أرنيم - وقد توحدت مشاهد وشخصيات
مختلفة عن طريق التأمل المباشر حول الإشكاليات النهائية للوجود : الحياة ، الموت ،
الخلود ، حول السعادة وخصائص العلاقات الإنسانية بين الناس ، وإذا استخدمنا
المصطلحات المجازية الموسيقية المحببة للمؤلف ، وعلى ضوء البناء الموسيقى للرواية
يمكن الحديث عن التنويعات على الموضوع المعلن عنه فى العنوان ، حيث كل منها يمتلك
قيمة مستقلة وتقدم فى مجموعها نموذجها الخاص لـ "فلسفة الحياة" نظراً لعدم وجود
تقسيم للقضايا "المرتفعة" و "المنخفضة" ، ولأن كل شيء كما هو فى الواقع مرتبط بكل شيء .

وإذا اعترفنا بوجود الشكل المقالاتى فى الرواية يصبح من عدم الدقة التأكيد على
أنه يوجد فيها إحجام عن الفلسفة أو تنازل جمالى - نظرى ، فحركة الفكرة تنظم
جميع أجزاء الرواية وترتيبها ، ولكن الفكرة هنا هى تحديداً "الفكرة" الروائية : تطور
الحدث وإدراكه على حد سواء فى الأهمية مع استحالة فصلهما ، والكاتب ليس بدون

أساس يفترض أنه قد نجح فى رواية "الخلود" فى تجسيد - وعلى نحو أكثر منطقية - منظومة فن النظم التى كان يميل إليها بداية من "المزحة"، وقد كتب فى كلمته الأخيرة الملحقة بطبعة برنو: "كان هدفى: تحويل عملية التفكير (الاستدلال العقلى، والتأمل) فى رواية عضوية جامعة وتقديمه فى شكل يمثل طريقة روائية خاصة بعملية التأمل والتفكير (بمعنى أنها ليست فى أية حال من الأحوال تجريدية، وإنما ممتزجة بمواقف الشخصيات، وليست إطلاقاً برهانية دامغة ونظرية جامدة، وإنما استفزازية ساخرة واستفهامية، ومن الممكن أن تكون كوميدية أيضاً)، وتوسيع الزمن الروائى على نحو راديكالى من أجل أن يتمكن من احتواء "زمن أوروبا" بداخله فى مواجهة العصور التاريخية المختلفة... وإنقاذ الرواية من الأوامر والضرورات المرهقة للتماثل مع الواقع، وإعطائها طابع الدعابة على هذا النحو حتى أن القارئ عندما يرى أمامه أبطال «مثل الأحياء» (لا أستطيع أن أتصور رواية بدون هؤلاء الأبطال الذين لا يمكنهم أن يُنقشوا ويترسخوا فى وعى القارئ، ولذلك تحديداً كنت أقف دائماً ضد النزعات التى تُسمى بـ "الرواية الجديدة")، لا يمكنه أن ينسى أن حياتهم هذه وحيويتهم مزعومة، وأن هذه خدعة، وفن، وعنصر للعبة - لعبة الرواية -، وأيضاً من أجل أن يتعلم القارئ الفرح بهذه اللعبة" (١٦).

إن كتب كونديرا مكتوبة من أجل القراءة البطيئة الواعية، وفى رواية "الخلود" يقول الكاتب المدعو كونديرا للبروفيسور أفيناريوس: "إذا قام القارئ بإفلات ولو جملة واحدة فى روايتى فلن يفهمها"، وكشخص واقعى يضيف: "ولكن أين يوجد فى العالم ذلك القارئ الذى لا يثب بين السطور؟" زد على ذلك أن كونديرا يعمل لحساب ذلك القارئ، ومن أجله يبنى النص الروائى بدقة محكمة ويقوم بوزن كل كلمة، إن حركة أو إشارة السيدة المتقدمة فى العمر، والتى أدهشت المؤلف عند حمام السباحة قد أوجت له باسم أنييس الرائع، وهو يبدأ التفكير فى أن الإشارات فى العالم أقل بكثير من الناس، مانحاً للقارئ إشارة بأنه من البديهي سوف تتكرر فى الرواية إشارات ما أخرى بما فيها تلك الإشارة الأولى، ولكن مهما قدم لنا المؤلف من إحياءات وتفسيرات فبدائية من تلك اللحظة وبمجرد أن بدأ بجمل شحيحة ولكنها مع ذلك غاية فى الدقة والتفرد فى وصف أنييس التى استيقظت يوم السبت فى فراش الزوجية الرحيب، قد أصبحت بالنسبة للقارئ إنساناً حياً وأكثر واقعية بأفكاره وانفعالاته وتصرفاته من تأكيدات الكاتب، وكأنها ولدت من إشارة، مثل حواء من ضلع آدم، ومثل فينوس من زبد البحر، إن "حيوية" الأبطال - أهم إنجاز للرواية، إضافة إلى أهم عناصر أو مركبات الاستقصاء الروائى للواقع، وخصوصية فلسفة الحياة عند كونديرا، وكل تلك الأشياء لا تجمعها أية علاقة لا من بعيد ولا من قريب مع المزايدات التجريدية فى ذلك الموضوع.

يبدو أن أنيس تعيش بشكل موفق : لديها زوجها المحب ، المحامي بول ، والابنة البالغة بريجيت ، والأخت المحبة والمحبوبة لورا - المالكة لصالون بيع الفرو وعازفة البيانو الرائعة - من أجل الأسرة تنازلت أنيس ، التي مُنحت موهبة الرياضيات ، عن الكبرياء العلمي مُفضلة العمل الروتيني في مؤسسة روتينية ، وهي أيضاً مُعفاة من المسؤوليات المادية والمنزلية الخاصة ، ويمكنها أن تهتم بنفسها في أيام السبت ، وعلى سبيل المثال ، تذهب إلى حمام السباحة ، وهذا ما تفعله ، ولكن مع مظاهر التوفيق الخارجية ، أنيس مُضطهدة داخلياً ، فما الذي يعوقها عن أن تكون سعيدة ، أو في أسوأ الأحوال مستكينة روحياً ؟ وهذا ما يجرى بحثه واستقصاؤه في الرواية حيث - ونحن نشدد مرة أخرى على ذلك - لا توجد قضايا أو مشاكل "مرتفعة" وأخرى "منخفضة" .

في "خفة الوجود التي لا تُحتمل" ، كتب كونديرا : "أبطال روايتي - هي قدراتي الشخصية التي لم تنجح في أن تتحقق ، ولذا فأنا أحبهم جميعاً على حد سواء ، وهم جميعاً وعلى حد سواء يفزعونني ، كل منهم تجاوز الحد الذي التففت أنا نفسي عليه ، وذلك الحد الذي تم اجتيازه (الحد الذي تنتهي بعده الـ "أنا" الخاصة بي) هو بالذات الذي يجتذبنني ، خلفه فقط تبدأ السرية التي تتساقط عنها الرواية ، والرواية ليست إيمان المؤلف ، وإنما بحث واستقصاء كينونة الحياة الإنسانية داخل المصيدة التي تحوّل إليها العالم" ، هذه المقولة في غاية الأهمية من أجل فهم ليس فقط تفرد طريقة كونديرا ، وإنما أيضاً من أجل فهم الرواية بشكل عام ، ومن المُستبعد أن يدعونا كل ذلك لتصديق كلمات الكاتب حول علاقاته المتساوية مع جميع الأبطال ، فمن الجائز أنه فعلاً يسعى نحو ذلك إلا أنه لا ينجح فيه بشكل عام ، وليس هناك شك في أنه يكن إعجاباً لـ "تامينا" أيضاً في كتاب "الضحك والنسيان" ، ولتريزا في "خفة الوجود التي لا تُحتمل" ، ومع أن أنيس ليست هي الوحيدة الأغنى على المستوى الروحي من بطلاته السابقات من النساء فقد عُنّ له أن يجرب على مصيرها أكثر الهواجس والتخمينات الغالية عليه والمرتبطة بالمثل العليا للعلاقات الإنسانية والسعادة البشرية .

في حمام البخار "الساونا" بالصالة الرياضية إلى حيث تأتي أنيس يوم السبت تضايقها تلك المرأة الشابة التي تعلن على الملأ أنها تقدر الروح الباردة وتكره الروح الدافئة ، وكأن معرفة ذلك مسألة غاية في الخطورة والأهمية بالنسبة لجميع الحاضرين ، وفي أحد شوارع باريس يُعكّر سكون أنيس النفسية راكبو الموتوسيكلات الذين يصبون قعقاتهم غير العادية على رؤوس المارة ، كما أن أي نوع من أنواع العناد يثير

ضيقها وتقززها بشكل حاد وعميق ، فهي ترفض السعى إلى فرض نفسها على أحد أياً كان ، ومن بين جميع أقاربها كانت أنيس قريبة فقط بشكل مخلص وحقيقي وبدرجة عالية من والدها الرقيق الذي كان يعاني من التحكم الصارم للزوجة المتسلطة ، والعلاقات الصعبة لأنيس مع أختها الصغرى التي ورثت طباع أمها ، والتي تطالب باهتمام دائم من الأصدقاء والأقارب ، أما بول اللين يبدو بشكل عام كما لو أنه مناسب لأنيس ، ولكنه على مستوى اللاوعى يميل إلى الخضوع ، أما هي فليست قادرة البتة على إملاء إرادتها على أى إنسان ، حلمها هو العزلة - "الوحدة" ، الغياب اللذيذ للنظرات الغريبة - البهجة التي فقدت بمجرد أن تزوجت ، تسافر أنيس - بالنقود التي أوصى بها الأب لها سرّاً - مرتين أو ثلاث لفترة قصيرة إلى سويسرا حيث تستمتع بالوحدة والطبيعة ، وهي تحلم بالاستقرار هناك ، وحينما تتخذ فى النهاية ذلك القرار تلقى حتفها فى حادث سيارة وهي فى طريق العودة إلى باريس ، وقد جرى الحادث بسبب فتاة ما خرجت إلى الطريق لكى تنهى حياتها انتحاراً فتظل سليمة ، أما أنيس فتموت .

لورا التي كانت تحسد أختها الكبرى منذ الطفولة وتجاهد فى تقليدها ، جارفة فى انفعالاتها ، إذا أحببت للمرة الثانية يجب على الجميع تقبل ذلك كهدية ثمينة لا تقدر بثمن ، وإذا عانت فجميع المقربين مطالبون ليس فقط بالتعاطف معها ، وإنما أيضاً بالعذاب والمعاناة معها على حد سواء ، بعد أن تشاجرت لورا مع عشيقها الصحفي الشاب بالإذاعة ، أضنت أختها بالتهديدات بالانتحار مما يؤدى فى نهاية الأمر إلى قطع علاقتهما ، وبعد وفاة أنيس تتزوج لورا من بول الذي كان يروق لها فى السر ، وتلد منه طفلاً ، وتتشاجر مع ابنته بريجيت الأنانية جداً ، فما علاقة هذه القصة المُخْتَلَقَة - كما يُدَّكَّر المؤلف دائماً - بأحداث من حياة جوته الذى خُصَّصَ له الجزء الثانى من الرواية بشكل كامل ، تلك الأحداث التى سَتُنَاقَشُ أكثر من مرة خلال الحدث المُخْتَلَق ؟ وهنا وهناك يظهر الحب والموت والخلود بمفاهيم جذرية ، وفى المحصلة النهائية تنصب جميع تلك الخطوط المحورية المختلفة فى الحركة الواحدة للفكرة الروائية التساؤلية .

يمكن مقارنة تاريخ علاقة جوته العظيم وبييتينا فون أرنييم ، تلك الكاتبة من دوائر الرومانتيكيين الألمان وأخت كليمنص برينتانو وزوجة ليودفيج أرنييم ، من حيث اهتمام الكتاب والباحثين به مع الاهتمام الذى لا يهدأ فى الأدب وعلوم البحث الأدبى الروسين بخصوص الدراما الأسرية لبوشكين ، فى قصة جوته وبييتينا لم تكن هناك منعطفات

تراجيدية ، ولكن بيتينا بذلت جهوداً هائلة من أجل حجب وإخفاء جميع عشيقات العبقري الألماني ، فهي لم تتوقف عند إعادة الحديث إلى مالا نهاية في الرسائل إلى الأقارب والأصدقاء فقط حول تفاصيل لقاءاتهما المتكررة بشكل غير زائد عن اللزوم ، ولكن كما هو معروف قامت بإصدار "مذكرات جوته مع طفلة" (والطفلة بطبيعة الحال ، على الرغم من أنها قد أصبحت في سن متقدمة بما فيه الكفاية ، كانت هي ذاتها) ، وعلى أثر ذلك اتضح أنها هي التي قامت بإعادة تحريرها من حيث الجوهر ، ولكن إصدارها كان قد ولد أسطورة حول الحب غير العادي للشيخ العظيم وتلك المخلوقة الشابة الذكية ، وهكذا تقبل هذه القصة وبشكل خاص كل من ريلكه ورولان اللذين كتبنا عنها كثيراً وبالتفصيل ، ومعهما آخرون .

نظر كونديرا إلى تلك الأسطورة الرومانتيكية بالنظرة التهامية للإنسان المعاصر المطلع على احتيال بيتينا التي قامت بمراجعة وتعديل الرسالة ، والجزء الثاني من الرواية ، والمعنون مثل كل الكتاب بـ "الخلود" ، يبدأ بمعلومات عملية : "١٣ سبتمبر ١٨١١ م . الزوجة الجديدة الشابة بيتينا ، وكنيتها قبل الزواج برينتانو ، ما زالت مع زوجها الشاعر إيواهيم فون أرنيش في ضيافة الزوجين جوته في فيمر ، بيتينا تبلغ من العمر ستة وعشرين عاماً ، وأرنيش ثلاثين عاماً ، وخريستيانا زوجة جوته تسعة وأربعين عاماً ، وجوته اثنين وستين عاماً وليس لديه ولا سن واحدة ، أرنيش يحب زوجته الشابة ، خريستيانا تحب سيدها العجوز ، أما بيتينا لا تكف حتى بعد العرس عن مناغشة جوته" ، في ذلك اليوم بصالة معرض للفن التشكيلي تحدث مشادة بين بيتينا وخريستيانا التي بمجرد أن وجدت أسباباً في الجدل المتعثر بالنسبة لها حول فن الرسم ، حتى قامت بإسقاط النظارة من فوق أنف الزوجة الجديدة الحامل ، "إصبع السجق السمين تلك انسعرت وعضتني" هكذا راحت بيتينا تحكى عما حدث في صالونات فيمر ، ولكن جوته العجوز يصير فجأة إلى جانب الزوجة ويرفض استضافة الزوجين أرنيش في المنزل ، بعد ذلك - سوف يعيش جوته طويلاً - حلت مراحل دفء بينه وبين بيتينا ، ثم مراحل فتور جديدة ، ولكن كلمة الشاعر الفاصلة في حق عابده الأصغر منه سنّاً يراها كونديرا في رأيه - رأى جوته الشاعر - عنها في رسالته إلى كارل هيرتززوج - أوجست كرايه حول "ذبابة الخيل اللحوقة" التي ظلت تسمم حياته لسنوات طويلة .

من البديهي أننا لا نستطيع أن نحكم بدقة : أي إنسان بيتينا في واقع الأمر ، ولكنها على الأرجح كانت تمتلك ليس فقط طاقة تبعث على الحسد وإنما أيضاً موهبة

الكتابة والخيال الجامح ، وكونديرا لا يتوهم الحقائق والمواقف ولكن همه الأساسى يكمن فى تفسير المعروف بشكل وثائقى مسترشداً وقبل كل شىء بالعقل السليم ، لقد أخبرت بيتينا العالم بشكل ملهم عن حبها العظيم لجوته ، ولكن هدفها ، فى رأى الكاتب ، كان يتلخص فى أنها تجتذب لنفسها ولو جزءاً من الخلود الذى بلا شك كان ينتظره ، ومن المعروف أن كونديرا ليس الوحيد الذى فهم بيتينا على هذا النحو ، فهناك أيضاً واحدة ليست معروفة لدى الكاتب التشيكى فى علاقاتها بهذه القضية ، ومع ذلك فهى واحدة من الأسلاف الذين يتمتعون بالهبة والنفوذ والشهرة ، الحديث يدور هنا عن الشاعرة مارينا تسفتايفا ، حيث أن مجلة "قضايا الأدب" قامت منذ فترة قريبة بنشر ملاحظات م . شوкина حول علاقة تسفتايفا مع بيتينا فون أرنييم ، فقد كانت الشاعرة فى صباها معجبة بنزواتها الرومانتيكية وتتضامن معها ، ولكنها فى عام ١٩٢٩ تكلمت بشكل آخر عن رسائل بيتينا : "لا أفكار عن الآخرين ، ولا الأفكار عن النفس . أنت ، أنت ، أنت - يا للعجب - أيها التمثال لمن حقاً ؟ للطفلة وليس لجوته ، للعاشقة وليس للمعشوق" (١٧) .

كونديرا يتأمل فى الأشكال المختلفة للخلود : القليل ، عندما يظل الميت حياً فى ذاكرة القريبين ، والكثير ، عندما يحيا الميت فى ذاكرة الناس الذين لم يكونوا يعرفونه ، والمضحك ، عندما يتم تذكُّر الموت كشىء طريف على نحو ما حدث مع عالم الفلك يتخو براج الذى عندما خجل من الذهاب لقضاء حاجته فى حضور حاشية الملك مات من جراء انفجار المثانة ، ولكن هل يستحق الخلود بشكل عام الاهتمام به ؟ فى وقت ما أيضاً فكر جوته كثيراً فى الخلود ، فى أى مظهر سوف يظهر أمام الأحفاد ، وتحديدأ عندما كان عاكفاً على كتابة "الشعر والحقيقة" حيث لفت انتباه إكرمان(*) إلى ذلك الموضوع ، ولكن جوته خالداً وبلا هموم عن الخلود ، وهذا معروض بذكاء فى مشهد من الحياة بعد الموت حيث يتنزه جوته ويتبادل الحديث مع همنجواى محترساً فقط من أجل ألا يبدأ الأشخاص الذين كانوا يضجرونه على الأرض فى إزعاجه مرة ثانية ، أما ما يخص بيتينا ففي أول ظهور لها على صفحات الرواية تصبح فى عداد الواصلين من أنفسهم عن طريق فرض نفسها على الشخصيات التى تدخل فى عدادها أيضاً السيدة فى حمام البخار التى كانت تكره الروح الدافئة ، والفتاة على الموتوسيكل المقعقع ، ولورا العاشقة المعذبة .

يُعتبر قطب الشر فى فلسفة الحياة عند كونديرا هو العدوانية فى أى شكل من أشكالها : بداية من الأنظمة التوتاليتارية فى الماضى والحاضر حتى الخلافات داخل

(*) يوهان بيتر إكرمان (١٧٩٢ - ١٨٥٤م) : كاتب ألماني ومساعد أدبي لجوته - المترجم .

الأسر ، فهو يرى أن عدوانية العالم المعاصر المتنامية فى علاقتها بكل فرد على حدة موجودة فى وسائل الإعلام الجماهيرية ، وفى المصورين الصحفيين الموجودين فى كل مكان ، وفى الكاميرات السينمائية ، وسلطة الصحفي كما يرى الكاتب "مبنية ليس على حق توجيه السؤال ، وإنما على حق المطالبة بالإجابة" ، ومن ضمن ذلك أيضاً على تلك الأسئلة التى لا يجب أن يجيب عليها الإنسان بشكل علنى "هل لديكم علاقة غرامية مع (ف) ؟ - الصحفي يسأل (س) ، و (س) يكذب كما لو كان لا يعرف (ف) إطلاقاً ، يتהלل الصحفي فى أعماق نفسه على اعتبار أن مصور صحيفته قد انتهى منذ زمن طباعة صور (ف) فى أحضان (س) ، وفقط يتوقف عليه ، على الصحفي ، فى أية لحظة سيثير الفضيحة بكل ما فى حوزته على حد سواء مع أكاذيب (س) الذى يؤكد فى جبن على أنه لا يعرف (ف)" مثل هذه المصائد تنصب فى الوقت الضرورى والمناسب للشخصيات ذات الثقل الاجتماعى ، إلا أنها تعمل على تشويه الجميع على المستوى الروحى ، وعندما تكتب بيتينا كتاباً عن جوته ، ففى نيتها أن يحس هو نفسه أيضاً بـ "عدوانية القلم الخطرة" .

لقد أصبح كل ذلك أمراً مألوفاً فى أيامنا ، وفى رأى كونديرا أنه محل الأيديولوجيا قد حلت الصورالوجيا - علم الصورة النمذج - التى فرصتها على الناس الصناعة الجبارة لوسائل الإعلام التى تقوم بصناعة التوجهات وتحويل شرائح واسعة من المجتمع فى الاتجاهات الملائمة لأقوياء العالم ، وهو ما نجحت فيه على وجه الخصوص الأنظمة التوتاليتارية ستالين حتى هتلر ، وهى بوقاحة وبضغوط نفسى تؤثر بشكل تدميرى منتظم على كل إنسان على حدة ، على المجتمع ككل ، ومن هنا "ف" اللاعدوانية المتبادلة - هكذا يصيغ هو مفهوم الهارمونية أو الانسجام - هى التى ميزت لقاءات أنيس النادرة مع عشيقها .

أثناء تحليل الباحثة الأدبية التشيكية جيلينا كوسكوفا التى تعيش بالسويد لروايات كونديرا توصلت إلى نتيجة بأنه " يطور تقاليد الأدب العالمى الموجه بشكل عقلانى ، والتنويرى ، والخاص بعصر النهضة ، وهو بذلك يمثل خطأً للأدب الذهنى غير معتاد تماماً فى الأدب التشيكي" (١٨) .

إن كونديرا يرفض فى الفن - كما يرفض فى الحياة أيضاً - الحماسة العدوانية المفرطة للمشاعر ، فهو يشاطر جوته الكراهية للمذهب الرومانتيكى ، ويكتب عن "عصابة الرومانتيكين بوجوههم الممتعة ، والذين امتلكوا ألمانيا كلها بعد وفاة الشاعر" ، وعن جالا دالى التى لم تكن تروق له إطلاقاً يكتب : "بالنسبة لها لم يكن هناك تبجيل

كبير للحب أكثر من أن تلتهم محبوبها" ، الكاتب يعارض الرأي القائل بأن الحضارة الأوروبية معتمدة على العقل : "ولنفس هذا السبب يمكن القول بأنها أيضاً حضارة العواطف التي أسست نموذج الإنسان الذي أسميه بالإنسان العاطفي : *homo sentimental* " وبالنسبة لـ "حضارة العواطف" فمن المميز لها الإقرار بأعلى قيمة للحب والتي أزعج أنها في حد ذاتها قادرة على تبرير أى شيء : "إن" شذوذ الحق الأوروبي ونظريته الخاصة "بـ" الإثم "يعتمدان على الاعتقاد بأن الحب يحررنا من المسئولية ، وعبثية هذه النظرة لكونديرا تنعكس مرة أخرى على قصة جوته وبييتينا الكبير ، وأعجب رومان رولان بـ "بييتينا" العاشقة في جرأة وجسارة ، ولكنه اندهش لما سيطر على جوته من "الحذر السياسى والجمالى - الاستيطيقى الذى لا يتناسب كثيراً مع العباقرة ، وتأسف بول إيلوار على أن جوته لم يسمح لنفسه بالاستمتاع بذلك الحب ، وكل نجوم الأدب هؤلاء قد نظروا باحتقار إلى خريستيانا زوجة جوته ، وظلت في نظرهم خارج حدود الحب بشكل عام ، ليس من دون تهكم يكتب كونديرا عن رولان : "أنا لا أندهش أن فيمر الأرستقراطية قد ابتهجت عندما أطلقت بييتينا عليها "إصبع السجق السمين" ، ولكن أليس من الغريب أن ذلك كان بإمكانه أيضاً إسعاد رفيق المرأتين وصديق الطبقة العاملة ؟ " .

إن كونديرا يرفض أيضاً الحماسة المفرطة للحب وتبريريه ، وعدوانية العواطف لأن - باعتقاد الكاتب - الإنسان العاطفي في واقع الأمر هو إنسان هستيرى ، وذلك الإنسان العاطفي الذى يوقعنا في هباء فخامة عواطفه هو ذاته الذى يمكنه في الوقت نفسه أن يذهلنا تماماً باللامبالاة التى لا يمكن تفسيرها ، وبالتالي فتجسيد العواطف المسيحية بالنسبة لكونديرا تمثله روسيا - "بلد العواطف" ، وهو يتقبل مفهوم الروح "الروسية" أو "السلافية" كمجاز لـ "الإنسان العاطفي" ، أما بالنسبة للأمير ميشكين الذى يورد كونديرا ذكراه مراراً وتكراراً فيتحدث عن "تضخم الروح" .

تتمثل أيضاً خصوصية الاستقصاء الروائى لمشكلات الحياة في عودة المؤلف بشكل من التفكير في طابع الحضارة الأوروبية وفك الألفاظ التاريخية - الأدبية إلى أبطاله المختلفين - إلى المشهد العاطفي بين بول ولورا بعد أسبوع من وفاة أنيس ، فهما يبكيان بمرارة ويعزيان بعضهما البعض ، ولكن : "الدموع في عيني لورا كانت دموع تأثر لورا العاطفي بلورا الممتلئة عزماً وتصميماً على تكريس حياتها لنجدة زوج

أختها المتوفية ، والدموع فى عيني بول كانت دموع تأثير بول العاطفى بإخلاص بول ووفائه ... " وهلم جرا ، ويتهى الأمر بعناقهما وزواجهما ، وبالمشاجرات التى لا يمكن لها أن تنفض بينهما وبين بريجيت ، وهكذا فقضية الجوانب الفاسدة للحضارة الأوروبية التى ظهرت فى المناظرة مع الآراء الموثوق بها لكل من ريلكه ورولان بخصوص علاقة جوته وبييتينا تتعزز ليس فقط بالبرهنة الأدبية مع الإحالة إلى دون كيشوت والأمير ميشكين ، ولكن أيضاً بمشهد من الحياة المعاصرة ، عاطفى ودافئ من أجل النهاية .

فى كل أعمال كونديرا بداية من "مونولوجات و" قصص حب مضحكة" يحتل الجنس مكانة هامة ، حيث يؤكد المؤلف أنه يعتبر مكوناً هاماً للإدراك الفلسفى للحياة ، مع هذا رأى يوافق أيضاً ذلك الباحث الهام لأعمال كونديرا مثل ك . هواتيك الذى يكتب بشأن " خفة الوجود التى لا تحمل " أن كونديرا هنا "من أول إلى آخر سطر وبشكل دائم جعل هدفه السؤال حول إمكانية الحب فى العالم الواقع فى حالة أزمة بنهاية القرن العشرين ، ولعل هذا التساؤل يبدو لأحد ما عديم الخجل ، ماجن ، شكى ، ومع ذلك من المفروض ألا تنسى أن المذنب ليس المرأة وإنما المرحلة التى وُجّهت إليها الرواية" ، وبعد ذلك : "موضوع الحب فى رواية كونديرا يصبح المرأة النقدية لمرحلة نهاية القرن ، لمرحلة التشكك والخداع الجماهيرى ، لمرحلة حركة التحكم فى الناس والأفكار" (١٩) ، وترى مترجمة أعمال كونديرا إلى اللغة الألمانية والباحثة المتخصصة فى أعمال سوزانا روت أن المشاهد الجنسية المكشوفة فى رواياته هى " اللحظة الحاسمة لكشف الحقائق الخفية والمقموعة" (٢٠) .

ومن البديهي أنه من أجل هذا الهدف بالذات تم تقديم الجزء السادس فى رواية "الخلود" حيث تظهر شخصية جديدة – فنان غير متحقق بكنية روبنز ، والتى كانت أنيس على معرفة سطحية معه فى فترة الصبا ، والذى بعد عدة لقاءات صدقية معها فى إيطاليا أصبح عشيقها ، ومع ذلك فهما يلتقيان بشكل نادر أثناء زيارته القصيرة الخاطفة لباريس ، وفى رأى ف . سولير أن روبنز "واحد من أقوى الشخصيات فى الرواية" (٢١) ، فى الجزء السادس من الرواية يجرى وبالتفصيل وصف التجربة الجنسية لروبنز الذى على الرغم من الموهبة أصبح ليس فناناً وإنما محامياً ، وحاز على نجاح دائم لدى النساء من جميع الأعمار ، ولكن مع أنيس فقط استطاع أن يقترب من الهارمونية على ضوء "اللاعنوانية المتبادلة" وسولير على حق بأن الوظيفة المناطة بروبنز فى تصور الرواية الخاطي هى وظيفة هامة ، ومع ذلك فعلى عكس غالبية

شخصيات "الخلود" لم يمتلك هذا النموذج من وجهة نظري جسداً حياً ، وهو عملياً لا يضيف أى بعد جديد إلى صفات أنيس ، وخلاصة جميع تجاربه الجنسية فى المحصلة النهائية تنحصر فى "الحقيقة الوعظية القديمة بأن العلاقات الجنسية ليس لها معنى بدون ... الحب" ، تلك "الحقيقة الوعظية" فى الرواية تتأكد أيضاً بقاعدة "النقيضين" : الحب بين الرجل والمرأة بدون علاقات جنسية أيضاً ليس له قيمة كبيرة ، إن مجمل الجوهر الشهوانى - الجنس الذى ذاع صيته طوال مراحل حب بيتينا لجوته. يتلخص فى أنه ذات مرة وضع يده على صدرها العارى ، والهوى المتأجج لبيتينا بالعبرى العجوز كان فى اللحظة الحاسمة - كما يرى كونديرا - ينهزم بتعلق جوته بخريستيانا العاشقة القديمة التى أصبحت زوجته ، ومع ذلك فقد كانت بيتينا ذاتها سعيدة تماماً فى حياتها مع زوجها - الرومانتيكى ، بل وأنجبت له أطفالاً .

فى الرواية تم تصوير أشكال مختلفة لعلاقات الحب : رجل عجوز وامرأة متقدمة فى السن ورجل أصغر منها بشكل ملموس ، الحب فى إطار العلاقات الزوجية وخارجها ... إلخ ، ولكن جميع الخطوط قد تركزت حول الموضوع المركزى للخلود : الحياة أثناء الحياة ، والحياة بعد الموت ، وكونديرا يشدد فى إلحاح على الطبيعة التشكيكية الاستفهامية للاستقصاء الروائى ، ولكنه بدون شك يزود عن حقائق ما متهمكاً على الركض الهائج وراء المجد الخالد ، وعلى التضخم المفرط للعواطف والـ "أنا" الخاصة .

إن الشطرة الشعرية - الدعوة أو النداء الشهير لرامبو "أن تكون كاملاً بشكل مطلق" والتى صارت شعار الطبيعيين تتعرض فى الرواية إلى إعادة الإدراك النقدى ، وفى مفهوم كونديرا السعى لـ "أن تكون كاملاً بشكل مطلق" فى كل منعطف للتاريخ يقود بلا ريب إلى التكيف وفقدان التفرد : "أن تكون كاملاً بشكل مطلق - يعنى ألا تفكر فى جوهر الحاضر ، وإنما تقوم على خدمته كمطلق ، وبدون أدنى شك" ، إن الابتسامة الساخرة المتحدية للكاتب تنجم عن تكيف الكبار البالغين مع أذواق الشباب ، فبول الممل الذى لم يهتم أبداً بأشعار رامبو والتمردات الطلابية ، يبحث عن استحسان لأفكاره وتصرفاته لدى ابنته بريجيت التى "تشعر براحة شديدة فى العالم ، كيفما وجد ، فى العالم يوجد التلفزيون ، وموسيقا الروك ، والإعلانات ، والثقافة الجماهيرية السائدة والمبتذلة بميلودراميتها ، فى العالم يوجد معبوهو المنوعات الغنائية ، والسيارات ، والموضة ، والمحلات الفخمة ، ورجال الأعمال الأنيقين - نجوم التلفزيون" ، إن بول يتقبل وجهات نظرها ليس كأفكار حقيقية أصلية ، وإنما كـ "كمظهر للحكمة الجماعية

العظيمة للجيل الشاب" ، وكان رأى الابنة الوقحة بالنسبة له أكثر أهمية وبشكل لا يقارن مع أنيس الرقيقة .

إن كونديرا لا يسعى إلى الظهور بمظهر طيب وإنساني ، ففي نبراته يمكن أن نلتقط أحياناً شيئاً ما من قبيل تدمير العمر ، وفي واقع الأمر ففي "الخلود" شخصيات شابة ، كقاعدة ، قليلة اللطف : بريجيت ، بيتينا ، أصغر الأختين لورا ، عشيقها الطفولي برنار ، أما أنيس القرينة من قلب المؤلف فيمكنها أن تسمى الصبي الذي أشهر المسدس اللعبة عليها بـ "الأبله" ، وتتمنى الموت للفتاة التي تركب الموتوسيكل المقرقع ... إلخ ، والمؤلف يستهدف السؤال : لماذا بالذات على أعلى درجة من درجات الأعمار يوجد مولود جديد ، ثم - طفل ، ثم - صبي ، وفقط بعد ذلك إنسان بالغ ، إن الإنسان قديم العهد - لقد أصبح على الأرض تماماً ، عند أسفل سفح هرم القيم" ، علاوة على أن الشخص الميت لا ينتمى إلى نفسه : "ليس هناك أى قانون يحميه من الافتراء ، حياته الخاصة تكف عن كونها خاصة ، لم يعد هناك أى شيء ينتمى إليه : لا الرسائل التي كتبها إليه محبوه ، ولا دفتر يومياته الذي أوصت له به أمه ، لا شيء ، لا شيء" ، كونديرا يرفض بشكل قاطع المتاجرة بسيرة حياة الكاتب ، يسخر من القراء الذين يتصورون كتابات الكتاب الكبار المبنية على الأوهام والنميمة هي كتب عنهم هم ذاتهم ، ولكن مع ذلك فالكاتب كما لو كان يتناقض مع نفسه حينما يقدم في "الخلود" تصوره للعلاقة المتبادلة بين جوته وبيتينا واضعاً بين الشخصيات المعاصرة المختلفة كاتباً باسم كونديرا ، بيد أنه في ذلك التناقض توجد تلك السخرية من النفس ، والتي تخفف من حدة "النفور من الناس" في نبرات المؤلف .

في التأملات الروائية - الفلسفية لكونديرا يُحس بشكل دائم الميل نحو التقدير الأكثر دقة ، ويقدر الإمكان ، للكرامة الإنسانية ، ورسائل الإنسان ، ولقيمة الحياة الإنسانية ، الكاتب لا تعجبه المقاييس العامة السائدة للجمال ، والخير ، وأقل من ذلك ، الإخلاص والولاء لأي من المثل الاجتماعية العليا ، وهو يرتدى المثل الأعلى في مفهوم الشعر ليس كهدير أنفعالي أو تزيين للحياة ، وإنما كحكمة حياتية من نوع خاص ، في "خيانة الوصايا" يدور الحديث عن أن كافكا في رواية "الحكمة" قد "أنشأ نموذجاً في غاية الشعرية لعالم غير شعري على الإطلاق" (٢٢) وهذا يثبت قوة موهبته ، وإمكانية فهم الشعر في رأى كونديرا هي شرط الحرية الداخلية وسعادة الإنسان ، إن كونديرا لا يريد أن يصير نبياً ، وبالتالي يسخر من الدعاوى الوعظية التبشيرية للأدب ، غير أنها في "الخلود" وبعيداً عن أى شك لا "تستهدف الأسئلة" فقط بل يتم تصفيتها بعد

ترشيحها في بعض الأحيان حتى بمسحة وعظ خاصة ببعض الحقائق العزيزة على المؤلف .

في أحداث الرواية المرتبطة بالعصور التاريخية المختلفة تتكرر نفس تلك التفاصيل والموضوعات " الأفكار قليلة ، والناس كثيرون " ، "الإشارات قليلة ، والناس كثيرون" ، التلوحة الرشيق لليد تتحول من السيدة المتقدمة في السن بحمام السباحة إلى أنيس ، وتتقبلها منها لورا ، خريستيانا تطيح بالنظارة من فوق بيتينا ، أنيس تحطم نظارة لورا السوداء التي تستدعي الامتثال للعداب والمعاناة ... إلخ ، ولكن ذلك مجرد "روابط" خارجية للنص الروائي ، والموضوع الرئيسي النافذ إلى ، والموحد لأجزائها غير المتجانسة قد كُتِبَ بأشعار جوته التي تسمعها أنيس في الطفولة من أبيها ، "وستدركون إلى أي مدى تصل روعة هذا الشعر لو استطعتم فقط قراءته بالألمانية" يقنعنا كونديرا ، ولعل الأمر ليس في جمال هذا النص بقدر ما هو في الفكرة التي تتغير بشكل متملص على حد سواء مع تغير رنين الصوت حتى في تلك الترجمة العبقريّة لـ "أعلى الجبال" التي كتبها ليرمنتوف ، إن أنيس الصغيرة لم تستطع فهم الحكمة العميقة لأشعار جوته ، ولكنها ظلت تلازمها على الدوام ، إنها تحلم بالابتعاد عن بهرجة الناس وضجيجهم فتظل تتجول في ممرات جبال الألب السويسرية ، أنيس لا تستطيع أن تفهم غضب أختها التي تشاجرت مع عشيقها الشاب : لكن كان يمكنها أن تستمتع في هدوء بالوحدة وبموسيقا مالير ، إن الكاتب يتذكر أن خريستيانا الدنيوية الساذجة كانت تستلقي بمتعة على الأعشاب كي تراقب السحابات السابحة في السماء : "إنني حتى أشك أنها في تلك اللحظات كان بإمكانها أن تكون سعيدة ، والإنسان ذو النفس المتضخمة لا يريد الاعتراف بذلك لأنه هو ذاته المحترق على نار الـ "أنا" الخاصة به لم يقترب أبدا من السعادة" الوحدة ، السكنية ، الطبيعة ، الموسيقا أو الهدوء على هذا النحو تظهر السعادة للمؤلف ولأبطاله المحبوبين ، جوته في الحياة الأخرى يسعى إلى "اللاوجود الكلي" - هذه هي السكنية ذاتها من قصيدته الشهيرة : "أنت تستريح أيضاً" المتماشية مع أحلام أبطال تشيخوف في "الخال فانيا" : "نحن نستريح" .

إن "السكنية فوق جميع القمم" لجوته مكتوبة على النقيض من الضجيج والبهرجة ، ضجيج وبهرجة الحياة المعاصرة : لوسائل الإعلام الجماهيرية الموجودة في كل مكان ، لشوارع باريس الممتلئة بالجموع المسرعة من الناس والسيارات ، للمظاهرات غير المجدية من أجل شيء ما وضد شيء ما ، للفوضى الأيكولوجية للبروفيسور أفيناريوس الذي ثقب إطارات السيارة التي لوثت الهواء .

إنَّ الفكرة الفلسفية التساؤلية للرواية تصبُّ بصورة وثيقة مع النسيج الفني لعملية السرد ، الأمر الذى يجعل - بدرجة عالية - أسلوب الكاتب واضحاً على نحوٍ مدهش ، وبعيداً على الإطلاق عن الزخرفة ، ومتفرداً أيضاً فى إيجازه ، واللغة الأدبية الصارمة لكونديرا والتي مع ذلك لا تقل حيوية وحياءً تتميز بشكلٍ حاد عن اللغة العامية الشبابية ولغة أهل المدينة التى تدفقت بجزالة فى النصوص السردية التشيكية بالسنوات العشر الأخيرة ، المؤلف نفسه يفسرُ اقتصاد ووضوح أسلوب خطابه عن طريق الاعتناء بدقة ترجمات أعماله التى يتابعها هو بنفسه وباهتمام شديد ، فلا يوجد هكذا أناس كثيرون فى العالم يقرأونه بالتشيكية ، وهو يرى أن الترجمات الفرنسية التى ضُبطت من قبله بشكل دقيق ومحكم هى المطابقة للنص التشيكي ، ولكن فى الواقع العملى فهم كثيراً ما يقومون بترجمة كتبه من الإنجليزية أيضاً ، ومن ثم فالفهم غير الدقيق قادر على تغيير أى نص ، وقد قام كونديرا حتى بعمل معجم مكون من ثلاثة وسبعين كلمة والتي غالباً ما يستخدمها مثل (قول ماثور ، طابع ، لخرة ، مخاطبة الفرائز ... إلخ) ، وذلك لكى لا تحدث أخطاء أو تحريفات ، ولكن جوهر الأمر بالطبع ليس فقط فى الاعتناء بالترجمات فعلى أية حال ليس الأمر فى ذلك بالدرجة الأولى ، وما يريد أن يقوله الكاتب هو أنه من الضروري التحدث بدقة شديدة ، وهو يسعى إلى اختيار كل ما هو أكثر أهمية وكفاية من الجمل ، ونصه الذى يتطلب قراءة يقظة وبطيئة يكافئ القارئ بالمرونة المدهشة للصور المتولدة فى الخيلة ، وبالانجذاب إلى عملية التأمل والتفكير فى قضايا الوجود النهائية .

إن كونديرا يصف المظهر الخارجى لشخصياته بتقتير شديد ، وعمر البطل بالنسبة له يمتلك أهمية كبيرة ، كما أن الرواية تبدأ بالجمال التى تقدمها إلينا السيدة المتقدمة فى العمر عند حمام السباحة : "من الممكن أن يكون عمر هذه السيدة ستين أو خمسة وستين عاماً ..." ، وأثناء رصد التقلبات لقصة بيتينا وجوته يُذكر المؤلف كل مرة كم عمره ، وفيما تَبْقَى ، وكقاعدة يكتفى بملاحظات من قبيل "سمين" ، "طويل" ، "جميل" ، بيد أن القارئ "يرى" الأبطال وإلى أى مدى تكون طبائعهم وتصرفاتهم معبرة ، وإذا كان كونديرا - على أية حال - يعطى توصيفاً خارجياً للشخص فذلك يعنى جهداً دلالياً كبيراً غالباً ما يكون مجازياً ، وهكذا ففى الفصل الأخير (الحديث يدور فى نفس الصالة الرياضية التى يوجد بها حمام السباحة ، حيث بدأ ، وحيث يجلس الآن الكاتب

كونديرا مع البروفيسور أفيناريوس وبول) تظهر لورا "سيدة فى حدود الأربعين بوجه جميل وهيئة ممتازة على الرغم من ساقها القصيرتين بعض الشيء والمؤخرة التعبيرية التى رغم ضخامتها قليلا تبدو كسهم سميك يشير إلى أسفل "المؤخرة التعبيرية" للورا والتى تُعرض للقارئ بعد أن عرف قصة هذه المرأة بكل غرامياتها وغضباتها ، والمشاهد الشهوانية - الجنسية المتشنجة مع برنار ، والعناق العاطفية مع بول ، ومشاجراتها العنيفة مع بريجيت ، تضع النقطة الأخيرة فى عملية كشف ليس فقط المرأة ، وإنما بشكل عام أى يقين ذاتى عدوانى .

"الخلود" رواية فرنسية بحدثها الأساسى وأبطالها ، وقد تم تضمينها تواريخ الثقافة العالمية ، وقبل كل شيء - الألمانية ، والروسية أيضاً (المناقشة حول "الروح الروسية" ، والبرهنة بأمثلة من الأدب الروسى) ، والأمريكية (فى العالم الآخر يتبادل جوته الحديث مع همنجواي) ، وتظهر من حين لآخر أيضاً ذكريات حول تشيخوف ، عن براج - تهكمية مثل كل الرواية التى تعتبر أكثر فلسفة من جميع أعمال كونديرا الإبداعية ، ومع ذلك تُحس فيها أيضاً تجربة المشاركة الروحية للمؤلف فى حركة ربيع براج .

فى "فن الرواية" كتب كونديرا : "يوجد اختلاف جذرى بين طريقة تفكير الفيلسوف والروائى ، فهم غالباً ما يتحدثون عن فلسفة تشيخوف ، كافكا ، موزيل ... إلخ ، ولكن جربوا أن تستخرجوا المنظومة الفلسفية المنطقية من أعمالهم ! إنهم حتى عندما يصرحون بأفكارهم على نحو مباشر ، فى ملاحظاتهم أو فى دفاتر يومياتهم ، فسوف يكون ذلك على الأرجح مجرد تدريبات على التأمل ، لعبة تناقضات ظاهرية وارتجالات أكثر منها ترسيخاً للفكرة وتأكيداً عليها" (٢٣) ، هذا يمكن قوله أيضاً عن رواية "الخلود" : لا ينبغي أن نحاول إقامة منظومة فلسفية منطقية على أساسها ، ولكنها مع ذلك تطرح وجهة نظرها الفلسفية الخاصة للعالم والإنسان ، وكذلك تلك الفلسفة الروائية الحقيقية للحياة المعاصرة ، والتى تدعو إلى "اللاعدوانية المتبادلة" .

كتب كونديرا روايته التالية "البطء" (١٩٩٥م) بالفرنسية ، وتمت ترجمتها إلى العديد من اللغات ، ومن ضمنها الروسية ، ولكنها لا توجد بعد فى طبعتها التشيكية ، وعن السؤال حول لماذا انتقل إلى اللغة الفرنسية ؟ يجيب الكاتب بسخريته الدائمة : "أنا نفسى مندهش لذلك ، بالطبع ، أنا أعيش فى فرنسا طوال عشرين عاماً ، ولكن

لاتظنوا أن اللغة الفرنسية قد أصبحت بالنسبة لى هكذا طيعة وسهلة مثل لغتى الأم ، عندما أتحدث بالتشيكية ، فالكلمات تتوالى من تلقاء نفسها بدون أى جهد يُذكر ، بدون تحكم ، من الممكن أيضاً (الوجه الآخر لأية سهولة) بدون الحضور الكامل للروح ، ولكن عندما أتحدث بالفرنسية فلا يوجد أى شىء سهل ، ولا يمكن لأية تلقائية فى الحديث أن تساعدنى ، كل جملة - إنجاز ، نفحة جسارة ، ثمرة تفكير ، اكتشاف ، اختراع ، مغامرة ، مفاجأة ، وكل تعبير يتطلب جهداً روحياً هائلاً ، إن اللغة الفرنسية لن تحل أبداً محل لغتى الأم ، فهذه لغة شغفى وتوقى ، ويمكننى مقارنة علاقتى باللغة الفرنسية بحب مينوس منه لصبى فى الرابعة عشرة لجريتا جاريو ، فهو يأتى إليها ويتحدث عن رغباته العارمة ، أما هى فتتطلع إلى المسكين وتقهقه فى مرح ، هو يقول لها بصوت متهدج : "أنا أريد مضاجعتكم أنتم وليس أى أحد آخر ، معقول أنكم لا تريدون نفس الشىء ؟" ولكن جريتا لا تستطيع التوقف عن الضحك : "مضاجعتك ؟ ولكننى لا أريد على الإطلاق ! "ومع ذلك فالرفض يقوّى الحب فحسب ، وكلما لسعتنى اللغة الفرنسية أقل ، أتأجج شوقاً إليها على نحو أكبر" (٢٤) .

الانتقال إلى اللغة الفرنسية التى ترجم إليها مسرحيته "جاك وسيدة" (١٩٨١م) والتى كتب بها مقالاته ، كانت - ولا سيما - بالنسبة لكونديرا مفاجأة حتى أنه لم يعد إلى لغته الأم بعد انهيار نظام "التطبيع" ، وفى نوفمبر ١٩٨٩ م - اعترف هو - أنا أشعر بموجة فرح هائلة بخصوص نهاية الاحتلال ، ولكن أيضاً بحزن : لقد جاء هذا التغيير بالنسبة لى متأخراً جداً حتى أكون قادراً - بل وراغباً - مرة أخرى فى تغيير حياتى ، واستبدال وطنى مرة ثانية" (٢٥) ، إن رواية "البطء" التى كُتبت بالفرنسية وعن الأوضاع الفرنسية ، والتى استقبلت الحركة النقدية الفرنسية صدوراً بحرارة شديدة ، لأسباب كثيرة من ضمنها اختيار اللغة الفرنسية ، واصلت التأمّلات الروائية - الفلسفية لكونديرا حول الحياة التى صُوِّرت بشكل واضح جداً فى "الخلود" بعد أن أدخل عليها - على التأمّلات - ظلالاً سوداوية ، ونقاشات سياسية جديدة .

تلك الرواية غير الكبيرة على مستوى الحجم (١٥٤ صفحة فى الأصل) تُصَفّر مثل "الخلود" مرحلتين تاريخيتين متباعدتين ، وأحداث أدبية ولوحات للحياة المعاصرة ، يوجد فيها الكاتب كونديرا الذى يخلق أبطاله ، وزوجته ، فىرا التى قام هو باختلاقها ، تحلم ، يدور الحدث فى قصر على ضفة نهر السين تحول فى الوقت الحاضر إلى ذلك الفندق الذى يحضر إليه الكاتب مع زوجته فى نهاية الأسبوع ، كونديرا يتذكر ويعيد إنشاء

رواية فيفان دينون القصيرة "بلاغد" (١٧٧٧ م) عن مغامرة عاطفية لفارس شاب في قصر "مدام دي ت"، يتأمل في القرن الثامن عشر المُحبب إلى قلبه، وفي حياة اليوم التي تعلن عن نفسها في الرواية، في الجدران العتيقة للقصر - الفندق، كل ذلك التأمل على شكل مؤتمر دولي منعقد هنا لعلماء الحشرات، إن النفور الحاد في رواية "الخلود" من البهرجة والعذوانية يتم التعبير عنه هنا - وقبل كل شيء - في النفور من العجلة، والسرعة المعاصرة المجنونة في تسابق السيارات على الطريق كما في أمور الحب على حدٍ سواء، وقد وُضِعَتْ ألعاب الحب البطيئة للقرن الثامن عشر وتأطيرها التعبيري المنمق على النقيض من التمرينات الذهنية العقيمة المعاصرة والشهوانية السوقية المبتذلة.

هنا في هذه الرواية توجد بعض النماذج الشخصية الجديدة والهامة لدى كونديرا، على سبيل المثال شخصية المثقف الأبيقوري بونتيفان التي أُحِيطَتْ بجمع من المستمعين والمعجبين، المؤلف يمقت الناس الذين يقدمون الشهرة العامة على كل شيء، بونتيفان يسميهم "الراقصون"، وخاصة بيريك "المثقف" الذي يتحرق شوقاً للظهور على شاشات التلفزيون، والذي تُقْبَلُ "لحظة النجومية" المواتية لشهرته عندما تتاح له الفرصة للظهور - في صورة - إلى جوار طفلة سوداء تحتضر ووجهها يغطيه الذباب، ولكن مع التفحص أن بونتيفان نفسه "راقصاً"، بل وزد على ذلك أيضاً الشاب فانسان الذي يؤلهه ويقلده ويحب قيادة الموتوسكل بسرعة، العجلة في رأي كونديرا معادل لفقدان الذاكرة: "هناك علاقة سرية بين البطء والذاكرة، بين السرعة والنسيان... في الرياضيات الوجودية تأخذ هذه التجربة شكل معادلتين أساسيتين: درجة البطء تتناسب طردياً مع قوة الذاكرة، ودرجة السرعة تتناسب طردياً مع قوة النسيان" (٢٦).

في "البطء" يواصل كونديرا الجدل الحاد مع سلطة وسائل الإعلام، ولكن الروائي يشدد على الاعتماد المتبادل لكل من "العرض والطلب" على بعضهما البعض، وكذلك المجد وفقدان الحرية الشخصية، بعد اختراع الصور أصبح المجد شيئاً آخر تماماً عما كان عليه بالماضي، الملك التشيكي فاتسلاف الذي عاش في القرن الرابع عشر كان يتخفى في الأسماك ويتبادل الأحاديث باطمئنان مع رواد حانات براج الحقيبة، ولكن انظر... الأمير تشارلز لا يمكنه أن يختبئ في أي مكان من عدسات المصورين: "تقولون أنه إذا تغيرت طبيعة الشهرة فلن يمس ذلك إلا قلة قليلة من الأشخاص المتميزين، أنتم على خطأ، لأن الشهرة لا تهتم المشاهير فقط، وإنما تهتم كل إنسان

... كل واحد ، العالم كله ، يفكر فى إمكانية - ولو فى الأحلام - أن يصبح موضوع شهرة كنتك (ليس طبعاً شهرة الملك فانتسلاف الذى يتسكع فى بارات البيرة ، وإنما شهرة الأمير تشارلز الذى يختبئ فى حمام بالطابق السابع عشر تحت الأرض) ، تلك الإمكانية مثل الظل ، تتبع الجميع ، وكل واحد ، وتغير حياة الناس كلها ، لأن (وهذه بديهية أخرى معروفة فى الرياضيات الوجودية) كل إمكانية جديدة يكتسبها الوجود حتى الأقل احتمالاً تغير الوجود بصورة جذرية .

هذه الرواية بطبيعتها الوجودية - الفلسفية الخاصة كُتِبَتْ بالفرنسية إلا أنها بمستوى أكبر كثيراً من "الخلود" قد نفذت إلى عمق الموضوعات السياسية التشيكية ، وفى كل منها يمكن العثور بدون جهد على صدى النقاش القديم بين كونديرا وهافل حول حركة المنشقين ، وكذلك على رد فعل الكاتب على مؤاخذات الحركة النقدية التشيكية الانشقاقية .

إن م . يونجمان المذكور آنفاً فى مقالته الصادرة على نفقته الشخصية بعنوان "التناقض الظاهرى لكونديرا" (١٩٨٦ م) ، وأثناء تفسيره لماذا ينظر القارئ ببعض الشك إلى تشخيص كونديرا لحقيقة "التطبيع" ، وأشار إلى عدم دقة الوقائع التى جاءت فى رواية "خفة الوجود التى لا تُحتمل" ، فالبطل الرئيسى للرواية الجراح توماش لم يستطع أن يصير منظم نوافذ ، كان ذلك مصير الكتاب ، والصحفيين ، والمحربين ، ولكن العاملين فى ميدان الطب كان محرمين عليهم الانتقال إلى ميادين أخرى للنشاط ، فى تلك السنوات كان الناس لا يهربون من الريف إنما على العكس كانوا يذهبون إلى القرية التى كانت تعيش نسبياً بشكل غير سيئ ... إلخ ، وأكثر ما ضايق يونجمان النظرة التهكمية للكاتب إلى أعمال المنشقين وجهودهم ، على سبيل المثال كتابة عرائض الاحتجاج وجمع التوقيعات عليها ، ورأى فى موقف كونديرا "ابتذال لكل ما كان يقاوم النظام" (٢٧) ، وبينما يُقدَّرُ هو موهبة الكاتب ويعترف باستحقاق "خفة الوجود التى لا تُحتمل" النجاح ، إلا أنه يبدى عدم رضائه عن الشكل الفنى أيضاً : حول سكونية الطبايع ، وحول - حسب رأيه - سطحية الأفكار الفلسفية فى الرواية .

لم يدخل كونديرا فى أى جدال مباشرة مع نقاده ، ولكن كما يبدو لى فقد أصغى إلى ملاحظاتهم عندما قام بإكمال شكل رواياته ، وتفسيره لفكرة الأساليب بمقالاته النظرية ، ولكنه مع ذلك لم يغير الجنس الأصلى لطبيعة الروايات ، ولم يغير أيضاً

النظرة الساخرة إلى الحركة الانشقاقية التشيكية ، وهذا الموضوع لم يدو في "الخلود" ولكنه في "البطء" عاد مرة أخرى ليظهر كأحد الموضوعات المركزية .

إن العالم التشيكي الذي يقارب الستين من عمره ، والذي لم يفتح أبداً ولو واحدة من أى نوع من أنواع الذباب ، يأتى للمشاركة فى مؤتمر علماء الحشرات المنعقد فى فرنسا ، وكان هذا العالم قبل انفجار ربيع براج يرأس قسماً فى معهد علمى ، وبعد مجىء القوات السوفيتية ، وخوفاً من أن يذيع صيته كشخص يتعاون مع العدو ، وافق على تقديم المكان الذى تحت إمرته من أجل عقد اجتماع للاحتجاج ، بسبب ذلك طرده من المعهد ، وظل طوال عشرين عاماً يعمل كعامل بناء - حافظ على صحة يُحسد عليها ، ونمى عضلاته ، ولكنه انصرف تماماً عن العلم ، إن نموذج شخصية هذا العالم (أو بالأحرى - العالم السابق) بلقبه تشيخورييسكى صعب النطق له على أقل تقدير ليس مدلولاً واحداً ، الكاتب يسخر من بطولته اللاإرادية - بسبب الخوف من إدانة المجتمع - التى كلفته مستقبله العلمى ، ويسخر من وطنيته التشيكية التى تدفع عالم حشرات إلى أن يشرح للفتاة التى تقف عند طاولة تسجيل الأسماء قيمة إصلاحات جان هاس فى طريقة كتابة اللغة ، السكرتيرة التى ليست لديها القدرة على نطق لقب العالم ، بل تنطقه بشيء ما مشابه لطنيته التشيكي ، تخطأ أيضاً بين جان هاس ومارتن لوثر ، فى المؤتمر انتوى تشخورييسكى أن يبدأ بقراءة البحث الذى أعده حول اكتشافه القديم لنوع معروف من الذباب ، ولكن بدلاً من ذلك وعلى نحو مباغت له هو نفسه بدأ الكلام حول مطاردة الانتلجنسيا بعد عام ١٩٨٦ ، وعن سروره بالعودة إلى العلم ، أما نص البحث فقد ظل على ذلك الحال فى جيبه .

فى العدد (٥) من مجلة "الأدب الأجنبى" لعام ١٩٩٧ م وفى فصل بعنوان "عودة إلى ما كُتب" تم نشر ترجمة رواية دينون "بلاغد" ، والتى أخذت العنوان الغريب "لا غد ولا بعدئذ" وكذلك مقال س . زينكين بعنوان "دينون ، بلزك ، كونديرا : من ما قبل الرومانتيكية إلى ما بعد الحداثة" ، وكانت هذه المادة الملائمة والشيقة تسمح ، على ضوء تفسير كونديرا ، بإعادة قراءة دينون من جديد ، وتتبع عملية انتقال التقاليد الأدبية على مدى قرنين من الزمان ، بيد أنه - ومن وجهة نظرى - لم تستطع المقالة أن تفسر بدقة الواقعة التى حدثت مع عالم الحشرات التشيكي فى "البطء" ، يتحدث س : زينكين عن الامتحان الشفهى فى فرنسا لقضية اللباقة التى تحدث عنها أستاذ المانى ، فيكتب : "كما هو معروف ، فالعالم التشيكي لدى كونديرا بعد أن قال أول

كلمات الترحيب ترك المنصة ، وبسبب اضطرابه نسي قراءة البحث نفسه ، أما العلماء الباقون - وكان شيئاً لم يحدث - واصلوا اجتماعهم غير منشغلين بما سيشعر به زميلهم حينما ينتبه لذلك فجأة^(٢٨) ، ولكن هذا المشهد ، كما وُصِفَ في الرواية ، من المستبعد أن يُقدَّم أساساً لإدانة الفرنسيين في عدم اللباقة ، إن الحديث يدور عن شيء آخر تماماً .

العالم التشيكي الذي لم يقم ، من وجهة نظر كونديرا ، "بأي عمل شجاع أو جريء" ، كان يشعر في المؤتمر بأنه بطل من جراء الاهتمام العام بالمصير الدرامي لتشيكوسلوفاكيا : "وهكذا تكون المعادلة النهائية : العالم التشيكي فخور لأن بركة الحدث الإخباري العالمي الجلل قد شملته ، وهو يدرك جيداً أن تلك البركة تضعه في مكانة متميزة عن العلماء النرويجيين والدنماركيين والفرنسيين والإنجليز الموجودين في القاعة" ، وقد عُرِضَ بشكل نفسي دقيق كيف أن كبرياء العالم الذي غره بنفسه قد قام معه بمزحة ثقيلة خشنة : بدلاً من قراءة البحث ، أدلى بحديث سياسي نمطي يدعو إلى التصفيق ، وبالفعل قد حصل عليه ، أما ارتباك الموقف بخصوص البحث الذي لم يقرأ ، فقد شعر به الجميع ما عدا العالم التشيكي نفسه : "أدرك الجميع أن ذلك السيد صاحب الاسم الذي ينطق بصعوبة قد بلغ به التأثير مداه لدرجة أنه نسي قراءة بحثه عن اكتشافه لنوع جديد من الذباب ، وعرفوا أنه من عدم اللياقة تذكيره بذلك ... " ، إن سخرية المؤلف موجهة في المقام الأول إلى عالم الحشرات التشيكي الذي فقد منذ زمن ارتباطه الروحي بالعلم ، والذي ظل بعد خطبته الغريبة في حالة من "الخفة السوداوية الحزينة" : "الوضع المضحك الذي هوى مثل الثلج على رأسه ، عمق فقط من سوداويته الملزمة ، وجعل قدره أكثر حزناً ، ومن ثم أكثر جمالاً" .

إن التصوير الساخر لتفسير موضوع ربيع براج يتم الإشارة إليه على وجه الخصوص بالكلمات الحماسية عن المقاومة البطولية للإنتلجنسيا التشيكية ضد النظام الشيوعي ، تلك الكلمات التي قالها "الراقص" بيرك الذي يخلط بين براج وبودابست ، فبدون أن يحسب حساباً للحقائق يقول في المقابلة التلفزيونية : "نعم ، يسعدنا أن نرحب هنا بين هذه الجدران بعالم الحشرات التشيكي الكبير الذي بدلاً من أن يكرس حياته كلها للعلم ، كان عليه أن يقضيها في السجن" ، وفي استرساله يعرض بيرك إنشاء جمعية فرنسية - تشيكية للحشرات باسم ميتسكيفيتش قامعاً بتيار من العبارات الجميلة تشيخورييسكي الذي يحاول تذكيره بأن "ميتسكيفيتش ليس تشيكياً" .

من الممكن أن يبدو للوهلة الأولى أن الكاتب ينظر بسخرية إلى حركة المنشقين ، وليس من المدهش أن أعماله الأخيرة لا تستدعى التفاؤل لدى العديد من المثقفين التشيكيين الذين لهم ماضٍ انشقاقيّ ، وإذا أضفنا إلى ذلك أن أنصار الأفكار الاشتراكية لا يتقبلونه كسابق عهدهم ، يصبح واضحاً ومفهوماً لماذا يحظى الآن كونديرا في بلده الأم بإجلال أقل مما في الخارج ، إلا أن هناك تصوراً بأن الكاتب لم يكن يود تفنيد أو تبجيل نضال المثقفين ضد النظام التوتاليتاري ، وإنما كان يتتبع هدفاً آخر ، لأنه هو نفسه في عام ١٩٦٧ م - ١٩٦٩ م تحدث بحرارة وطنية لا تقل عما هي عليه لدى عالم الحشرات - عامل البناء ، عن الشعب التشيكي كـ "واحد من أكثر الشعوب المثقفة والمفكرة" ، وعن اتصاله غير العادي بالثقافة ، وهكذا فهو بمعنى ما محدد أيضاً من أرائه الشخصية في مرحلة حماس الإصلاحات ، وكأنه يدفع بذلك إلى إدراك الجوانب المختلفة لحركة ربيع براج بشكل موضوعي .

هذا وينبغي أيضاً مراعاة أن كونديرا في مقالاته وأبحاثه على مدى السنوات العشر الأخيرة يقوم بتطوير نظرية الرسالة التاريخية لأوروبا الوسطى ، ولثقافة وسط أوروبا في المقام الأول ، وقد فجرت مقالته الصادرة في عام ١٩٨٤ م بعنوان "تراجيديا أوروبا الوسطى" (وبتسمية أخرى "سرقة الغرب") جدالاً دولياً واسعاً ، وهي التي ظهرت في وقت واحد تقريباً في مجموعة من المجلات باللغات التشيكية والإنجليزية والفرنسية والألمانية ، ولغات كثيرة أخرى ، وتم إعادة طبعها أكثر من مرة في وقت لاحق ، في تلك المقالة يؤكد كونديرا أن "أوروبا الوسطى في بداية قرننا هذا ، وعلى الرغم من ضعفها السياسي كانت ذات شأن ثقافي عظيم ، بل ومن الممكن أن تكون أهم مركز ثقافي" (٢٩) ، هنا على وجه التحديد قد تركزت روح أوروبا التي هجمت عليها الثقافة "الروسية" الشرقية ، العدوانية عام ١٩٤٥ م على وجه الخصوص ، إلا أن المأساة الحالية تتلخص من وجهة نظره ، وليس حتى في ذلك الهجوم ، بل في أن أوروبا ذاتها قد فقدت الفهم الحقيقي للقيم في أيامنا هذه.

في "البطاء" ، حينما يخلط بيرك المغالي جدا - ممثل الأمة الفرنسية العظيمة التي يعبد كونديرا لغتها بشوق لا أمل فيه "لصبى في الرابعة عشرة لجريتا جاربو" - بين عواصم وسط أوروبا ، ولا يميز الكلاسيكي البولندي من التشيكي ، في ذلك من المستحيل ألا نسمع على حد رأي كونديرا "الضحك الشيطاني" الناجح ، واللوم المر لإنتلجنسيا أوروبا الغربية ، وللسعادة بمآثر الماضي غير عابئين برؤية الواقع الآن والمخاطر التي تتهدد الحضارة الأوربية .

وكما أن كل ذلك عموماً نمطياً بالنسبة لكونديرا فالتفكير فى الموضوعات الكونية العامة مضافور فى "البطء" بتصوير التقلبات الجنسية ، ولكن يمكن استشفاف بعض الضيق فى نبرة المؤلف ، فهو أقل تروياً ، وأكثر قسوة فى إعطاء الصفات ، ذلك يتجلى فى المشاهد الشهوانية الجنسية التى تشغل فى الرواية مكاناً كبيراً وتتفاوت من حيث تنوع ابتذالها ، وبالطبع وفى وجود الرغبة يمكن إعطاء جميع الأحداث الشهوانية - الجنسية تفسيراً فلسفياً ، وعلى سبيل المثال كيف أن فانسان "الراقص" المبتدئ الذى يحلم بـ "فتحة شرج" صاحبه الجديدة جولى ، وحينما يعثر على مدخل إليها يتضح أنه غير قادر على عمل أى شئ ، إن المشاهد الشهوانية - الجنسية قد صيغت بحس كوميدي رائج ، فهى فى واقع الأمر تستدعى الضحك ، أما وجود عالم الحشرات التشيكى سيبى الحظ يعطى لكل شئ صبغة سوداوية حزينة ، وعلى أية حال فمع ذلك يتضح أن الشعور بالحدود فى تلك الأحداث يختل بسبب التوسع المفرط .

إن كونديرا لا يمل من تكرار أن الرواية لا يجب أن تربي أحد ، ولا يجب أن تؤكد الحقائق الثابتة ، غير أنه فى رواية "البطء" ، "الفاضة" بما فيه الكفاية ، يمكن التكهّن بصيفة السعادة التى عذبت المؤلف ، والتى يسعى إلى الإيعاز بها للقارئ ، وفى "الخلود" كان أكثر الناس قرباً لامتلاك هذا السر هم أنيس وخريستيانا وجوته العظيم كل على طريقته ، وفى "البطء" يتضح أن الفارس الشاب ، فى رواية دينون ، الباعث لخيال الكاتب والموجود فى نهاية الرواية يقف عند باب القصر - الفندق فى نفس الوقت مع فانسان ، وكونديرا وزوجته ، فانسان يتجه إلى الموتوسكل ، إلى الآلة ، التى بمجرد أن يركبها سينسى كل شئ ، حتى نفسه" ، الأمر الآخر - إنسان القرن الثامن عشر : "أريد أن أواصل تفكيرى فى الفارس وهو يسير ببطء نحو الكارثة ، أريد أن أستمع بإيقاع خطواته ، فكما صار هو أقرب إلى الكارثة ، أصبحت هذه الخطوات أبطأ ، فى ذلك البطء أكتشف الدليل على السعادة" ، بعد ذلك يأتى التوسل الموجه ، طبعاً ليس فقط إلى ذلك البطل "النصى" : "لدى إحساس غامض أن أملنا الوحيد معلق على قدرتك أن تكون سعيداً" .

لقد كان كونديرا منذ خطواته الأولى على طريق الأدب غير نمطى ، فهو غير وفاقى بطبيعته ، مواقفه وكتبه تستدعى الجدل والاختلاف ، ولكنها جديرة بأرفع أنواع القراءة المتيقظة والمتعلقة فى جميع التفاصيل ، لقد وحد فى نفسه بتناقض ظاهرى الكاتب الناجح للدولة الاشتراكية ، المحافظ على الحقائق الثقافية والأيدولوجية ،

المنشوق ، المهاجر ، غير الوفى ، الوطنى المتحمس والخائن للغة الأم ، الشخصية العامة والفيلسوف المعتزل للمعارك السياسية ، كتبه تتسائل وتشك فى السائد والمتعارف عليه ، وهو يقضح الأنظمة التوتاليتارية ويسخر من الناس الذين يوجهون إليه الوخذات الانشقاقية ، فى كتبه وخاصة رواياته "الفرنسية" الأخيرة يحاول كونديرا الخروج إلى إدراك فلسفى للحياة المعاصرة عن طريق صدم الماضى البعيد والحاضر الآتى ، والسياسة ، والشعر ، والجنس ، وفى رأيه - فى الوقت الحاضر - أن الروائى لا يملك الحق فى تقييد نفسه بالانتماء والانحياز لا إلى المذاهب السياسية ، ولا الدين ، ولا الأيديولوجيا .

"أنت شيوعى ، يا مسيو كونديرا ؟" - "لا ، أنا روائى" .

"أنت منشوق ؟" - "لا أنا روائى" .

"أنت يسارى ، أم يمينى ؟" - "لست هذا ولا ذاك ، أنا روائى" (٣٠) .

إن الرواية عند كونديرا ، فقط ، هى التى تعطى - بطريق التجريب - الإمكانية على فهم الحياة بشكل ملائم ، وفقط الرواية التى لا تُبسَّط أى شىء ، والتى تشك فى كل شىء هى الوحيدة القادرة على مساعدة الإنسان لكى يحدد اتجاهه فى العالم المعاصر ، ويقوم ولو حتى بخطوة صغيرة ، وحثماً بطيئة ، على طريق السكينة والسعادة .

- (١) K. Chvatik, *pohledy na českou literaturu z ptaci perspektivy*, Praha, 1991, s. 83.
- (٢) فيتيزسلاف نيزفال، الأعمال المختارة في مجلدين، موسكو، ١٩٨٨، ص ٤٢٨.
- (٣) "Nivy zivot", 1955, No 12, s.1306.
- (٤) M. Kundera, *Smesne lasky*, Brno, 1991, s. 204.
- (٥) "IV Sjezd cecoslovenskych spisovatelů", Praha, 1968, s. 25.
- (٦) *Ibidem*, s. 28.
- (٧) V. Havel, *Dalkovy vyslech*, Praha, 1989, s. 75.
- (٨) "Svedectví", 1990, No 89/90, Praha, s. 359.
- (٩) *Ibidem*.
- (١٠) "Svedectví", 1990, No 89/90, s. 365.
- (١١) S. Richterova, *Slova a ticho*, Munchen, 1986, s. 37.
- (١٢) "Česka literatura", 1991, No 2, s. 155.
- (١٣) M. Kundera, *L art du roman*, Paris, 1995, p.7.
- بعد ذلك سوف تكتب أرقام الصفحات من هذه الطبعة بين قوسين كبيرين في النص.
- (١٤) M. Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, 1993, s. 211.
- بعد ذلك سوف تكتب أرقام الصفحات من هذه الطبعة بين قوسين كبيرين في النص.
- (١٥) F. Sollers, *Dabel vede bal.* - In: M. Kundera, *Nesmrtelnost*, Brno, 1993, s. 339.
- (١٦) M. Kundera, *Nesmrtelnost*, s. 347.
- (١٧) الاقتباسات من عند م. شوكين، مارينا تسفتايفا وبييتينا فون أرنييم (من ملاحظات تسفتايفا الموجودة على هوامش الكتب في مكتبتها الخاصة). - "قضايا الأدب"، ١٩٩٦، العدد ٤، ص ٣١٢ - ٣١٣.
- (١٨) H. Koskova, *Hledání ztracené generace*, Praha, 1996, s. 92.
- (١٩) K. Chvatik, *pohledy na českou literaturu z ptaci perspektivy*, s. 39.
- (٢٠) M. Jungmann, *Česka proza v normalizační Tisnl.* - "česka literatura", 1991, No 2, s. 155.
- (٢١) M. Kundera, *Nesmrtelnost*, s. 342.
- (٢٢) M. Kundera, *Les testaments trahis*, p266.
- (٢٣) M. Kundera, *L art du roman*, p.97.
- (٢٤) K. Novatorova, *Jak Kunderovi Galové rozumějí.* - "Lidové", 6 února, 1992.

M. Kundera , Nesmrteinnost , s344. (٢٥)

(٢٦) جميع الاقتباسات الموجودة هنا تم الحصول عليها من الترجمة الفرنسية التي قام بنقلها إلى الروسية يورى ستيفانوف .

"Svedectvi" , 1986 , No 77 , s. 157. (٢٧)

(٢٨) مجلة "الأدب الأجنبي" ، ١٩٩٧ ، العدد ٥ ، ص ١٧٤ .

"Promeny" , 1986 , No 1 , s.139. (٢٩)

M. Kundera , Les testaments trahis , s.191 - 192. (٣٠)

دينون ، بلزاك ، كونديرا

من ما قبل الرومانتيكية إلى ما بعد الحداثة

كان أول سماعي عن رواية ميلان كونديرا "البطء" بعد مرور عدة أشهر على صدورها مطبوعة في خريف عام ١٩٩٥ م وفي ظروف شبيهة إلى حدٍ مدهش بتلك الظروف الواردة في الرواية نفسها : أثناء مؤتمر علمي أقيم في فرنسا وإن لم يكن مكرساً بشكل مباشر لعلم الحشرات ، إلا أنه خُصصَ لموضوع مثله من حيث الانتشار وخفة الوزن ، مثل الذباب والحشرات ، وهو اللباقة ، وبشكل إرادي أو غير إرادي كان على أن أتذكر ذلك المثال المحزن للشخصية المضحكة لدى كونديرا ، "العالم التشيكي" الذي لم يكن بوسعه على أية حال إظهار نفسه كما ينبغي في الميدان العلمي ، الأمر الذي يؤدي به دوماً إلى الإحباط ، وقصته بالذات - المشهد الفاشل لإلقائه التقرير أمام جمهور العلماء - أصبحت في مؤتمرنا موضع التحليل في كلمة هراالد فايتريخ (المثال الحي على التعاون الأوروبي ، وهو عالم ألماني يعمل أستاذاً في الكلية الفرنسية "كوليج دي فرانسيه" بباريس) ، ومن المعروف أن التشيكي المسكين في رواية كونديرا بعد تلفظه بعبارات التحية الأولى ترك المنصة بسبب شدة القأثر والتوتر وفاته أن يقرأ بحثه العلمي ، أما العلماء الآخرون فإنهم واصلوا الجلسة وكأنه لم يحدث أي شيء غير طبيعي ، ودون الانشغال بما سيشعر به زميلهم حين يعود إلى نفسه ، وفي رأي فاينريخ أننا نواجه هنا إخلالاً بإحدى القواعد الأساسية للمعاملة المحترمة أو الالتزام باللباقة تجاه الأجانب ، وهي القاعدة التي تتطلب إبطاء وتيرة الأقوال والأفعال لئلا يفقد الغريب غير المعتاد سيطرته على نفسه ، ويجد متسعاً من الوقت لكي يضبط الاتجاهات ويتوازن .

(*) ملاحظة

الاقتباسات والكلمات بين الأقواس الصغيرة والكبيرة وردت في هذا المقال بدون تعليقات على مصادرها ، ولكن كاتب المقال - الناقد والمترجم الروسي سيرجي زينيكين - قد أشار بهذه الاقتباسات والتقويسات إلى بعض الأمور الخاصة باللغة الروسية والمفاهيم المختلفة لبعض الكلمات في اللغتين الفرنسية والروسية ، ومن أجل عدم تشتيت القارئ بين الفرنسية والتشيكية والروسية ، رأينا - مع المعذرة - الاستغناء عن تعليقات كاتب المقال ، المترجم

وقد أوضح فاينريخ منطقياً معنى فشل هذا الفرنسي الممدوح برده إلى التبسيط للاتصالات القومية في زمننا إذ أصبح السفر أسهل فأسهل وعدد الأجانب يتزايد ، وعليه سار الناس يتخرجون منهم ويتألقون في معاملتهم أقل فأقل ، ويؤكد كونديرا نفسه أمراً مماثلاً بقوله أن الحياة المعاصرة قد تكاثرت فيها عدد الأجانب جداً وأخذت وتيرة الحياة تتعجل السير بشكل لا يطاق ، ومن جراء ذلك صارت أمور الناس تسير بشكل لا يليق بالبشر .

"البطء" هي أول رواية من تأليف كونديرا مكتوبة باللغة الفرنسية وغير مرتبطة من حيث الموضوع بوطنه تشيكوسلوفاكيا ، وإذا لم تكن تعتبر هامة فإنها على أية حال ليست القصة الرئيسية لعالم الحشرات التشيكى ، وموضع التعبير والنقد هنا ليس المجتمع التوتاليتارى ، وإنما هو مجتمع وسائل الإعلام الجماهيرية المليء بالتيار الإعلامى حيث سرعان ما يحل محل كل خبر خبر آخر لا يخضع لا للتذكر ولا للتحليل الهادئ ، وهذا يفرض على الناس مهارات التصرف العجول المرتجل الموجه إلى اللحظة الراهنة والنجاح اللحظى والزائل ، ولكن يبدو أن الوضع ليس بالجديد ، كان هراتسيا يدعو فى زمنه إلى "تصيد اليوم" والتمتع باللحظة ، بيد أن هراتسيا والفلاسفة الأبيقوريين قصدوا بالذات التمتع بها ، أما فى المدينة المعاصرة فينبغى أن نتمكن من استخدامها بشكل فعال وهذا هو الفرق الشيطانى كما قال بوشكين ، فعلى أى أساس مثلاً تُبنى جميع العروض التليفزيونية - الـ "شو" ؟ وإذا كنت قادراً على الإدراك وسنحت لك الفرصة للسيطرة على تلك اللحظة القصيرة واستطعت استخدامها بصورة نافعة ، وطالما هم يستمعون إليك وما تزال عدسات الكاميرات موجهة نحوك فأنت ماهر وأريب ، أما إذا لم تستطع وارتبكت وفعلت ما هو ليس فى محله (شأن عالم الحشرات التشيكى ذى الحظ العاثر - إذ أنهم منحوه بشكل شريف ومخلص الفرصة لقراءة بحثه ا) إذن فتحمل النتيجة ، ولا تلومن إلا نفسك ، وفى مثل هذه اللعبة التى تشمل الحياة الاجتماعية بكاملها يوجد المختصون بها ، الذين يسميهم كونديرا "الراقصون" ، وهم الماهرون فى اللعب أمام أنظار الجمهور وتحديد النظر فى التحديق إلى الأمام بثقة ذاتية بالنفس أمام عدسات الكاميرات دون إغفالها حتى ولو للحظة واحدة ، ويمثل "بيرك العقلانى" النموذج المثالى لمثل هذا "الراقص" ، وهو التجسيد الذمى للتمدن الشكى والعامل المساعد لموضوع الرواية الكوميدي ، وبالمناسبة فالمصيبة ليست فى وجود أولئك "الراقصين" بحد ذاته ، ولعل الشخصية الثانية من شخوص رواية كونديرا على حق فى شرحه الأمر حين يقول عن المجتمع المعاصر : "نحن جميعاً راقصون" وكل ما فى الأمر هو أن البعض أكثر نجاحاً فى أداء هذا الدور ، أما الآخرون فهم أقل توفيقاً فى أدائه .

إن التعجل والنظر الدائم نحو أفراد الجمهور الكسالى وغير المنتبهين ينتزعان من الإنسان الشعور بالواقع ويحركه الوجود : "حينما يجرى كل شيء بمثل هذه السرعة ليس بوسع أى أحد أن يكون واثقاً بأى شيء ... وحتى بنفسه ذاتها" ، فى هذا المجتمع يحبون مثلاً التحدث عن "الجنس" ويقدرّون عالياً الجسد العارى والمتعة الخلعية ، إلا أنهم ينظرون إلى ذلك كما لو أن لا شأن لهم به ، وينظرون متبرئة لراصد خارجي ، ومن كاميرا بعيدة جداً بحيث يصبح بالنسبة له - للراصد - أى عراء مهما كان حياً أو جذاباً ليس إلا علامة على شيء ما مجرد ، ولا يعتبر حراً من هذه الإشارة سوى مؤلف رواية "البطة" الذى يحكم من أعلى على شخصية روايته غير القادرة على رؤية ما هو رئيسى : "وهو لا يحاول حتى أن يلتفت لينظر إليها ... ! تلك خسارته ... لأنها جميلة جداً "جولى" ... أما فانسان جاهل القلب ، فليس لديه فكرة ! ولكن ما أشاهده أنا هنا فى النهاية ، فهو عرى لا يدل على شيء بالمرّة ... لا يمثل شيئاً ... لا الحرية ولا البذاءة ، عرى مجرد من المعنى ، عرى عارٍ ! كل ما فيه أنه نقي وساحر للعقل ! " .

إن الناس الذين حرّموا من الثبات الداخلى والذين خدعوا بالنظرات الغريبة ليس بوسعهم التصرف بشكل جميل وفى هدوء وتتابع ، تصرفاتهم غير مرتبة أو منظمة - هنا نعود مجدداً إلى اللباقة وفقدان اللياقة والأدب - وبالفعل هدف الأحداث التراجيكية التى تشكل موضوع رواية كونديرا هو عبارة عن فضيحة كبيرة وسخيفة ولا معنى لها تنتقل من مشهد إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى ، وأشكالها متعددة الصور: الموقف المخجل ... ذلك الفشل المخزى على مرأى ومسمع من المشاهدين ("خطاب" عالم الحشرات التشيكى أمام المؤتمر العلمى) ، وكذلك الاستفزاز حيث الإخلال الاستعراضى العام بالتقاليد المرعية (اثنان من الشباب يُزعمان تنظيم عرض عام لعملية الاتصال الجنسي) ، والإهانة ... ذلك التهجم اللفظى من طرف بيرك الطامع فى حب عشيقته مذيعة التلفزيون ، والمشهد العائلى بين تلك المذيعة وعشيقها ، والشجار بين هذا الأخير والعالم التشيكى سيئ الحظ الذى وقع مرة أخرى فى حالة حمقاء مورطاً نفسه فى خلاف لا شأن له به ... هنا نتذكر المشاهد الشهيرة للفضائح فى روايات ديستوفسكى ، ولكن هناك فى "السورات" الهستيرية كان من الممكن أن نحس على أية حال بالصراع الداخلى ، حيث كانت الشخصيات تحاول عادةً - وإن لم تكن تنجح فى ذلك - أن تظهر كما ينبغى ، أما هنا فإنهم "يتعرون ويتجردون من ملابسهم" لا بالمعنى المجازى ، وإنما بالمعنى الحرفى ، وخلال ذلك لا يشعرون بشيء من الحياء أو الخجل ، ولقد كان هراىد فايتريخ على حق عندما قال : إن التصرف اللبق

لا يمكن أن يتحقق أثناء الركض فى عجلة ، وأثناء تلك الوتيرة من الحركة ليس هناك متسع من الوقت للتفكير فى اللباقة أو الأدب .

وبوجه عام فإن اللباقة أمر بالغ العمق ، وهى ليست مجرد "حروف" ، وإنما أيضاً "روح" تنطوى على شىء من التحول العلوى الإلهى ، ومهما جرت المحاولات لتفسيرها على أساس المتطلبات العقلانية ذات المعنى الاجتماعى (بالقول مثلاً إنها تساعد على تطبيع العلاقات بين الناس ، أو لتحقيق التوازن المتمدن للمصالح ، أو لقمع الغرائز المضادة للمجتمع) يبقى فيها على أية حال شىء ما لا يمكن إدراكه بالعقل أو تفسيره تبعاً للحاجة ، فمثلاً حين يراعى الإنسان دواعى اللباقة ، أو على العكس حين يخالفها وينقضها عن عمد لأنه على حد زعمه يثبت ذاته ، فمن الممكن ألا يكون فى ذلك أى أدب أو لطف أو لباقة فى موقعه تجاه الآخرين ، وهكذا فإن روبنسون كروز فى الجزيرة المهجورة - غير المسكونة - يخطط لنفسه ملابس مشوهة لمجرد عدم التحرك عارياً ، على الرغم من أن الطقس قائف ، وإن يراه أحد أيضاً ، إن مراعاة الحشمة واللباقة تعنى انتماء الإنسان إلى البشرية المتمدنة ، وتبث فيه تلك القوة السحرية للثقافة ، والقانون هنا شكلى محض لا يعتمد على أية عقلانية اجتماعية ، اللباقة تعنى التصرف على ذلك النحو الذى ينتظرونه منك (كما "هو مطلوب") ، وأن تنفذ دورك الاجتماعى بشكل مضبوط ، وأعجب ما فى الأمر هو أن مثل هذا الإخلاص لدورك يمكنه أن يمتزج ويتوحد مع الوعى الواضح لشرطية هذا الدور واصطلاحيته ، وبذلك تختلف اللباقة عن الأخلاقيات رغم أن بعض الكتاب - الأخلاقيين يؤكدون أن اللباقة والاحتشام بالذات هما أساس الأخلاق ، أما كل العيوب والردائل فإن جوهرها فى نهاية المطاف يتجلى فى إظهار عدم التهذيب ، والأخلاق أمر جدى وهام شأن القانون المدنى وتقف وراءه المكانة الدينية أو فكرة الخير الاجتماعى وهى حتى فى أكثر أشكالها رمزية وفرضية تعيش كشيء "بديهى" وطبيعى ، ولكن على العكس فإن اللباقة شىء خفيف وسهل حتى ليكاد يكون خفيف الوزن ، ومن هنا تحديداً يتم النظر إليها أحياناً بازدراء لكونها "جوفاء فارغة" ، والأخلاق هى بالذات الثقل الأرضى للنظام الطبيعى ، واللباقة هى بمثابة العطر الفواح للثقافة والتمدن .

يحدث أحياناً وتكون هناك مراحل تاريخية يمتلك فيها المجتمع ثقافة مرهفة تكون فيها اللباقة بالذات هى الكود الرئيسى للتصرف والسلوك إن لم يكن للمجتمع بأسره فعلى أقل تقدير لطبقته المسيطرة ، وهكذا كان الأمر على وجه الخصوص فى الثقافة العلمانية للأرستقراطية الفرنسية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والتذكير

بهذا له أهميته من أجل الفهم الصحيح لاختيار النص الذى وُضع وطُرِح بالتفصيل ، وتم عرضه بشكل معقد فى رواية ميلان كونديرا - قصة فيفان دينون "بلا غد" ، وهذه قصة صغيرة تتحدث عن مغامرة غرامية مطروحة هنا باعتبارها نموذجاً لـ "البطء" والسلوك غير المتعجل الذى أطاح به التمدن المعاصر ، ولكن بالطبع كان من الممكن العثور على أمثلة للإيقاع الحياتى الهادئ وغير المتعجل ليس فقط فى الثقافة المهدبة للصفوة التقليدية العريقة - كان موجوداً على سبيل المثال فى الأخلاقيات الأبوية للفلاحين فى إطار المساعى الروسية المنتعشة دورياً نحو "الطبيعة" - بيد أن ميلان كونديرا يسعى بالذات ليس نحو الطبيعة ، وإنما نحو الثقافة الرفيعة ، وهذا الخيار الأيديولوجى يقوده بشكل منطقى نحو ذلك المثل الأعلى للعلاقات بين الناس والمؤسس على الكود الثقافى البحث للباقة والاحتشام .

يمكننا أن نقول عن مؤلف القصة الموضوعية فى الرواية ... فالبارون دومينيك - فيفان دينون (١٧٤٧ م - ١٨٢٥ م) اجتاز طريقاً مزدوجاً غير معتاد تماماً لترقى الفنان وصعوده (أحد خيرة الرسامين والجغرافيين فى زمنه) ، وكذلك أيضاً المثل السياسى ، ومنذ شبابه فى سنة ١٧٧٤ م عُيِّن سكرتيراً فى السفارة الفرنسية بسان بطرسبورج حيث زاول حسب التعبير الحديث أعمال التجسس ، وفى نهاية الأمر طُرد خارج حدود الإمبراطورية الروسية بعد أن قبض عليه الحرس الليلى متلبساً بجريمة التجسس أثناء محاولة اختطاف ممثلة فرنسية ، ولاجئاً رحل مكلفاً بمهمة سياسية إلى سويسرا ، ثم شغل بعد ذلك منصباً دبلوماسياً فى إيطاليا ، وعقب الثورة التى عاصرها بصورة طيبة بفضل حماية رسام عضو فى جماعة دافيد استطاع فيفان دينون أن يجد لنفسه مكاناً لائقاً فى كنف السلطة الجديدة أيضاً : بتعارفه مع الجنرال الشاب بونابرت ، ومشاركته ضمن فريق من العلماء والرسامين فى حملته على مصر ، أما فى سنة ١٨٠٢ م عقب تولي نابليون بونابرت السلطة فقد حصل على منصب المدير العام لمتحف فرنسا ، وفعلياً كان هو بالذات مؤسس متحف اللوفر وأشرف عليه حتى استقالته فى عام ١٨١٥ م وقد جمع بحق وبدون حق نتاجات الفن من كل أوروبا التى كانت محتلة من قبل فرنسا ، وعلى سبيل ذكره تم إطلاق تسمية "جناح دينون" على أحد الأجنحة فى متحف اللوفر الحالى ، وكان فيفان دينون - ككاتب - مشهوراً فى حياته ، وبشكل رئيسى عن طريق كتابه عن الحملة الفرنسية على مصر (عام ١٨٠٢ م) حيث رُسمت وقائع الحملة العسكرية وما وقعت عليه أنظار الفرنسيين من بقايا وأثار الحضارة المصرية القديمة ، غير أن اسمه فى عصرنا مرتبط بالأدب وقبل كل شئ عن طريق عمل فنى صغير وهام بعنوان "بلا غد" نُشِرَ بتوقيع مستعار عام ١٧٧٧ م فى

مجلة "الخليط الأدبي" أو "المجلة النسائية" ، وظلوا لفترة طويلة يعتبرون أن ناشر هذه المجلة هو الأديب المعروف كلود - جوزيف دورا ، وبالمناسبة حول هذه التفصييلة يشير بلزاك الذى طرح فى كتابه "فيزيولوجيا الزواج" الصادر عام ١٨٢٩ م بالتفصيل - وأحياناً كلمة بكلمة - إلى نص هذه القصة التى نسبها إلى "رسام وعالم محترف مقرب إلى الإمبراطور" أى أنه على أية حال فيفان دينون ، وقد تم الاعتراف بتأليف دينون لهذه القصة بعد وفاته ، وفى وقتنا الحاضر تطبع قصة "بلا غد" باسمه وتوقيعه دائماً فى طبعات مستقلة ، وكذلك ضمن مختارات من النثر الفرنسى للقرن الثامن عشر .

وقد تم تكريس عدة كتب لسيرة حياة فيفان دينون أصدر آخرها عام ١٩٩٥ م الكاتب الفرنسى فيليب سولير ، الذى كان فى الستينيات زعيم الجماعة اليسارية والراييكالية "تيل كيل" ، ولكنه ابتعد حالياً عن تمرده السابق .. ينوه سولير بالسرية المتناهية لدى دينون فيما يتعلق بسيرته الذاتية ، ويفسر ذلك بدوره كمنفذ لبعض المهمات السياسية الحساسة ، لم يترك دينون يوميات مكتوبة ، ولم يحفظ من رسائله أى شىء تقريباً (يبدو أنها أُلغيت فى حينه) ، ويمكن فقط الاكتفاء بالتخمين حول مضمون بعض نشاطاته ومهامه ، أما حياته الخاصة فهى محاطة بالسرية ، ولا يُعرف عن هذا الفارس العلمانى اللامع ولا حتى حادثة غرام واحدة يمكن التحقق منها ، وهو أمر غير معهود بالنسبة لعصر أصبح فيه حتماً المغامرات الرومانتيكية لكل شخصية معروفة - ولو قليلاً - موضوعاً للمناقشات الجماهيرية العامة ومدار شائعات على حظ كبير أو صغير من المصداقية ، وقد راعى دينون فى حياته بدقة وحرص القاعدة التى عبر عنها أحد المفاهيم المركزية للكون الكلاسيكى الخاص باللباقة والحشمة ، وهى كلمة اللياقة .

وبالفعل كان عالم هذه القصة لدى دينون هو عالم التحفظ السلوكى الذى لا يسمح فيه بالفضيحة وإشهار الأسرار الخاصة الخفية ، وهذا القانون يسرى ليس فقط فى المحتوى الرئيسى ، ولكن أيضاً فى الأحداث الثانوية التى يُشار إليها عرضاً ، وهكذا حسب قول البطلة مدام "دى ت" فإن غريمتها الكونتيسة "دى" (هذا أمر له دلالة رغم أنه نمطى فى روايات ذلك العهد ألا وهو "التشفير" المتواضع للأسماء) اختارت الراوى الشاب عشيقاً لها لكى تحول أنظار المنافسين الذين فقدوا الاحتراس والحذر وجازفاً بإيصال الأمر إلى حد العلانية ، وربما أن السيدة تفتري على الغريمة المنافسة ولكن حتى فى هذه الحالة يبدو هذا الافتراء على الراوى حقيقة واقعة ، أى أنه على استعداد لافتراض أن المرأة التى "تدلّه فى هواها" إنما قربه إلى نفسها فى واقع الأمر لمجرد

كونه يلعب بالنسبة لها دور العشيق الظاهري للحيلولة دون حدوث مبارزة بين الفارسين ، عشيقها الآخرين ، ومن ثم المحافظة على الهيئة القيّمة للحشمة والحياء ، وقد كان ذلك ممكن في هذا العالم ومسموح به ، وكان ينبغي أن يكون التصرف على هذا النحو .

في الحقيقة فقد قامت مدام "دى ت" المتأنقة بتخصيص دور مماثل للراوى ... أخذته فجأة من مقصورة المسرح ، ونقلته مباشرة إلى قلعة خارج المدينة وأرغمته على تمثيل دوره كعشيق لها أمام زوجها الذى لا تحبه (بالاتفاق مع الآخر - عشيقها الحقيقى) ، وراحت ترد على اعتراضات الشاب المترددة بتلك الكلمات التى تعطى النبرة للقصة كلها : "أوه ، لا حاجة إلى الأخلاقيات ، أتوسل إليكم ! أنا فى الحقيقة لم أخذكم معى لهذا الغرض" .

"لا حاجة إلى الأخلاقيات" ، "لا داعى إلى طرح الأسئلة" ، "لا يوجد أى غد" كل تلك الصيغ المكررة التى توحدت بتلك الجزئية السلبية الحيوية نفسها من اللباقة الأصولية تحدد بشكل ما حدوداً تفصل العالم الاصطلاحي - الشرطى للقصة عن العالم "الطبيعى" حيث تعمل هنا وتؤثر فى أن واحد المعايير الأخلاقية التقليدية ، وميزة قصة دينون مرتبطة فى الكثير من الأمور بأن الحادثة المحكية تنطوى على لأخلاقية بشكل صريح وواضح ورغم ذلك فإن هذه اللاأخلاقية يتم تقبلها ليس كفظاظة مخالفة للعرف وإنما "كروح تحررية" رهيفة بشكل بارع ، وذلك لأنه بدلا من الواجب الأخلاقى يتبع البطل بكل دقة واجب آخر هو واجب اللباقة ، والقانون الأول لأية أخلاق فى الواقع العملى هو الوفاء والإخلاص ، وهذا فى قصة دينون كما يبدو لا يراعيه أى أحد : لا فى الزواج ، ولا فى الحب ، ولا فى الصداقة ، غير أن اللباقة أو اللياقة فى طبيعتها المتحولة الرفيعة تلك التى تحدث عنها تتطلب أن يكون المرء مخلصاً لنفسه ووفياً لها ، أو بالأحرى لدوره الخاص ، وبالتالي فلا يتنازل هنا أى أحد عن دوره .

إن نفس كلمة "دور" تتكرر فى نص القصة كثيراً ، وفى الخاتمة تتابع المصطلحات المسرحية واحداً تلو الآخر : "لقد تقمصت الدور على الفور ، أخذت أجيب بقوانين هذا الجنس الفنى" ، "كان دورا ولنقل بصراحة - سيئاً" ، "لا توجد أبداً أدوار سيئة بالنسبة للممثلين الجيدين" ، "أخطرونا بقدوم السيد "دى ت" ... والتقى جميع شخوص المسرحية معاً ، جميع الشخوص يتفادون بحرص ودقة شديدين إثارة أية فضيحة : الزوج الذى جاءته زوجته لتقدم له على سبيل التعارف شاباً ما أنيقاً رشيقاً ، وذلك الشاب نفسه الذى يستغله الصديق وعشيقته ، وأخيراً البطلة الرئيسية التى تلقى بدقة مشهد الإغراء بكل القواعد المطلوبة لـ "الخلاعة اللبقة" ، فى هذا المشهد لا يحضر فقط الطرفان

الرئيسيان المشاركان وحدهما ، وإنما يحضر كذلك وبشكل غيائى جميع شخوص القصة الآخرين : فى البداية أثناء الفزهة فى الحديقة يتحدث الراوى ومدام "دى ت" عن الكونتيسة عشيقة أحدهما ، وفى نفس الوقت صديقة الأخرى ، وبعد العودة إلى القلعة يتوجهان إلى غرفة سرية شيدت فى حينه لتكون مخدعاً لزوج البطلة ، والآن تحيط بهما ذكراه وحضوره ، وهؤلاء الأشخاص الذى يتنافسون مع بعضهم البعض ، هم فى واقع الأمر يلعبون على بعضهم البعض ، ومغزى "المسرحية" التى يمثلونها بالغ العمق ، واللباقة تقوم هنا بشكل غير ملحوظ على ما يبدو بتلك التجربة البعيدة تماماً عنها - الغيبية .

وقد ذكرنا آنفاً أن قصة "بلا غد" قد وُضعت كقصة أساسية فى "فيزيولوجيا الزواج" بلزك ، وقد تم إدراج نص دينون ككل وبشكل قريب جداً إلى الأصل ، إلا أن بلزك أجرى عدداً من التغييرات التى تساعدنا فكرتها على إدراك روح الابتكار فى النص الأصلي .

من النظرة الأولى ، وهو ما يكتفى به معظم المعقبين ، فإن الأمر الرئيسى الذى فعله بلزك هو تقليص استدعته الأخلاق العادية للرقابة : حذف الكاتب بالتمام والكمال المشهد الغرامى الكبير فى الغرفة السرية بالقلعة جاعلاً مكانه عبارة قصيرة ملتوية ومتهرية : "لن أكشف الغطاء عن تلك النوبات الجنونية التى يغفرها كل عمر الشباب من أجل رغباتهم المكبوتة والذكريات الضائعة" ، ولكن حتى إذا كانت الأخلاق المتطهرة للقرن التاسع عشر قد حرمت على بلزك إعادة نشر الحديث عن الأهواء الغرامية (وبالمناسبة فهى فى نص دينون مصورة ومعبّر عنها ولكن ليس بمنتهى الصراحة أو على المكشوف) فإنها لم تكن لتستطيع إرغامه على ترك أو إهمال وصف الغرفة السرية ذاته - ترك الخيال العجيب للروح "الفنية" الرقيقة للقرن الثامن عشر حيث استعانوا فيه بتلك الوسائل الماكرة من أجل أن تصبح الأماكن المغلقة شبيهة بركن من الطبيعة الحية ، ولم يكن هناك أى شىء يمنع بلزك كذلك من إعادة نشر الأسباب والدواعى المرتبطة بالدخول إلى هذا المكان الهادئ بالمبادرة الغيبية التى تنطوى أيضاً على عبادة إله الحب ، والتكليل الختامى للبطل الشاب نفسه ، والذى "صنعوا منه إلهاً" ، "وكان هذا كله أشبه ما يكون بطقوس التكريس (الاطلاع على الأسرار) ... تعالت نبضات قلبى مثل شاب متهيج راح عرضة للتجربة قبيل تقبل السر العظيم "تلك السمة الخاطفة لأسلوب هذه القصة ترتبط بطقوس التكريس ، وتتمثل فى غزارة التراكيب الموجزة حينما يدور الكلام حول أقوال مدام "دى ت" وتصرفاتها ، إن الراوى فى قصة دينون ليس مجرد امرأة ما محددة ، وإنما هى مرشدة مجهولة الهوية (لم يتم حتى رسم بورتريه لها)

تجسد في نفسها الحكمة العليا - الإلهية ، تلك السمة ترتبط أيضاً بالتشتت والحيرة الخفية للحب "المقدس" ، لم يكن قليلاً أن تعاقب مدام "ديت" رفيقتها بصرامة دون أن تبين ذلك لأي إنسان بسبب معرفته بوجود الغرفة السرية في القلعة ، ولكن حتى هي نفسها نسيت موقع الغرفة ولم تعثر مباشرة على جناحها الذي يتصل بتلك الغرفة السرية ، وتلك سمة مميزة لطقوس التكريس ، وخاصة الماسونية ، وسبب التيه والتشتت في الممرات المظلمة ينكشف في الصباح حين يعجز الراوى عن العثور على الغرفة المخصصة له في القلعة ، ومن ثم يضطر للذهاب إلى الحديقة وكأنه يقصد نزهة مبكرة ، ومن جميع الأسباب والمسوغات الواردة لا يحافظ بلزاق في إعادته للقصة إلا على هذا السبب الأخير ، أما في أيامنا هذه فقد تم استخدام ذلك مرة أخرى ، أو بالأحرى ما طرحه ميلان كونديرا جاعلاً واحداً ، من شخوص "البطء" يلف ويدور دون جدوى في الممر الطويل بحثاً عن الغرفة التي اختبأت فيها العشيقة الهاربة .

مع مشهد الغرفة السرية "فقد" بلزاق أيضاً موضوعاً آخر له دلالة الرمزية وهو موضوع الحائط الزجاجي الذي يضاعف صور العاشقين ويزيدها "ألقىت بنفسى تحت قدميها ، انحنيت على ومدت يديها ، وفي نفس تلك اللحظة ، وبفضل الحائط الزجاجي الذي انعكست عليه هذه اللوحة الحية من كافة الجوانب ، امتلأت جزيرتنا بأزواج من العشاق السعداء" ، الحديث هنا يدور حول الجزيرة الصناعية المكونة من غرفة القلعة ، ولكن قبل صفحات معدودة خالج البطلين اللذين يمتلكهما الهوى العارم هذا الشعور نفسه على العشب بالقرب من هذه الجزيرة : "... تحت الستار الشفاف لليلة الصيفية الصافية تحولت الجزيرة الصغيرة المجاورة لنا إلى مرج رائع ... وبدأ وكأن العالم كله قد أصبح مسكوناً بالعشاق ... ، الأرض كلها تمتلئ بالحب ، وتقيم احتفالاً بعرس ما سرى ، وتتضاعف شخوص الأبطال ("تلاقت أراوحنا وتضاعفت") وذابت في الكون العظيم ، هذا كله محذوف أيضاً من إعادة النشر عند بلزاق ، أما ميلان كونديرا فإنه على أية حال كان قد جعل من ذلك محاكاة ساخرة ، فالشخصية المذكورة عنده بعد إخفائها المذل في المغامرة الخلاعية تبدأ بغية التهوين على نفسها بالتفكير في "فيلم خلاعي قصير" لا تقتصر فيه على بلوغها حد اللذة مع شريكها ، إنما تتراكم نحوها من كل الجهات أزواج ما أخرى من العشاق ...

وبوجه عام فقد اتضح أن إعادة بلزاق للقصة قد فقد منها أهم خاصية ولعل أمتعها في قصة فيفان دينون وهو جانبها السحري أو وفقاً لتعبير المصطلحات في تاريخ الأدب "الجو الرومانتيكي والإحساس بوحدة البطل مع العالم الذي يجري فيه

تكريسه أو اختياره" ، وإذ حافظ بلزاك على بعض السمات الرومانتيكية المميزة في وصف الطبيعة الليلية الغامضة والمؤثرة (العتمة التي تخفى الأشياء وبذلك تدغدغ الخيال ، وسكون الليل الذي يمكن سماعه) ، إن بلزاك يحذف تقريباً كل رمزية المحتوى بحيث أن الحب المفاجئ الذي وهبته مدام "دي ت" للراوى الشاب يظهر عنده بشكل ليس أكثر من تقلب في الطباع مضافاً إليه حسبة شيطانية خبيثة ، بينما ذلك عند فيفان دينون شيء بمثابة نعمة غيبية ، وكما يبدو أنه بذلك وحده يمكن تفسير المقطع الإنجيلي الذي يتخذ "اللاأخلاقية" شعاراً لقصته وهو عبارة "الحرف يقتل أما الروح فتحيى" ، وفي الرسالة الثانية للرسول الحواري بولص إلى أهل كورنثوس استخدمت هذه الصيغة للخدمة الدينية ، وهنا أيضاً أوردت بشكل ظاهري أن عبادة اللذات الشعورية الحسية يكاد يكون من باب الكفر ، إلا أنه يتضح أن هذين النوعين من التجربة الغريبة يمكن أن يكونا من حيث تركيب الانفعالات شبيهين ببعضهما البعض ، وبالمناسبة فكونديرا المتهم لم يستخدم المحاكاة الساخرة أيضاً في هذا المعنى للنعيم (غير معبر عنه هنا بصورة مباشرة ، ولكنه يسود الجو تماماً في قصة دينون) : إحدى بطلات رواية "البطء" وهى سيدة مدالة وهستيرية تبرر سلوكياتها بشعور الاختيار ، ولكن "الاختيار - مفهوم لا هوى ، ويعنى أن المسألة ليست عن جدارة أو استحقاق وإنما عن طريق قرار فوقى ، وحكم إلهي حر ، أو بالأحرى يختارك الرب لأداء رسالة ما مميزة واستثنائية عن طريق الإرادة الذاتية الربانية" ، وما ذلك سوى النعمة ، ولكن بطة كونديرا تنسبها لنفسها بصورة إرادية ذاتية وغير مشروعة .

إن الاعتراض على سلوك مؤلف "فيزيولوجيا الزواج" بسبب "التحريف" و "الإفقار" لقصة دينون أمر خالٍ من المعنى ، فالتغيرات التي أجراها بلزاك أملاها عليه المنطق العام للجنس الأدبي وأستدعاهما الأسلوب الذي تم به تأليف الكتاب ، وهو "الرسالة الأخلاقية" الاجتماعية عن كيفية تملل الزوجين وخياناتهما لبعضهما البعض ، فى هذا الكتاب ، حتى أكثر الأحاديث رومانتيكية وروعة وسحراً عن الحب الخاطف فى "لا غد" لا يمكنها أن تؤخذ إلا بصفة نادرة طريفة ، وكإحدى أساليب الحيل البارة التى تقدم عليها الزوجة غير المخلصة ، لهذا السبب حدث وأن قام بلزاك ، الذى اشتغل بالتأليف فى أوج الفترة الرومانتيكية ، بإخلاء قصة دينون الغيبية - الخلاعية من كل الرموز الرومانتيكية مبقياً فقط على المحتوى العارى المجرد الذى يسمى بالضبط : اللياقة .

وميلان كونديرا بالمقارنة مع بلزاك قد شدد من روح النكتة والدعابة مورداً ليس فقط نكتة وإنما "نكتة خبيثة" وفقاً لروح ديستوفسكى ، وسلسلة من الفضائح السخيفة

وغير اللائقة ، إلا أنه لم يقتصر على تقليب دواعي ومسوغات فيفان دينون من جديد في نصه ، وإنما قام أيضاً ببناء مذهبٍ فكريٍّ معين على أساس قصته ، وعمله هنا لعبة فنية وتفسير فلسفي على حد سواء ، وهو يؤكد قائلاً "إن ما يتراءى في الرواية ليس الواقعية ، وإنما الوجودية " ، والوجودية ليس ما حدث وإنما مجال الإمكانيات البشرية ، كل ما يمكن أن يحدث للإنسان ، وكل ما هو قادر على فعله ، "الروائيون يضعون خريطة وجودية من أجل اكتشاف هذه الإمكانية أو تلك " ، و "البطء" شأنها شأن عدد من مؤلفات كونديرا الأخرى معنونة بكلمة مجردة تعنى تلك المقولة الوجودية التي يتم تحليلها في الكتاب وهي في هذه الحالة "الإمكانية البشرية" ، إمكانية الحياة في بطء ، ومن ثم في سعادة ، ويربط كاتب الرواية هذه الإمكانية على نحو مباشر بشكل الحياة الذي يصوره فيفان دينون مجسداً في بطله : "أريد أن أواصل تفكيري في الفارس (الحديث هنا يدور عن الراوي عند دينون) وهو يسير ببطء نحو العربية ... إنني أكتشف في هذا البطء دليلاً على السعادة ... أرجوك يا صديقي ، كن سعيداً ! لدى إحساس غامض أن أملنا الوحيد معلق على قدرتك أن تكون سعيداً " .

مثل هذا التصور عن العالم المخلوق في قصة دينون كأنما يعتمد على نصه الواقعي ، وبالفعل فإن مدام "دي ت" تطيل بشكل محسوب نزعتها الغرامية مع "صاحبها" الشاب وتجعل منها طقساً متقطعاً وموزعاً على عدة مراحل ، وبعد التقارب الجسدي الأول في الجناح البستاني يحس العاشقان ذاتهما بالحاجة - تكاد تكون معنوية - إلى الإبطاء في الوتيرة "كل ذلك قد تم على نحو سريع إلى حد ما ، قد عرفنا خطأنا .. والآن بدأنا كل شيء من جديد لكي نعوض عما فات ، فالانتقاد وازدحام الأحاسيس عدوان للرقعة والبراعة ، وأمثال تلك التطرفات تمثل حكمة ناضجة" ، وقد بدا كما لو أنها تؤكد تماماً فكرة "البطء" كمثال أعلى أبيقوري ، بيد أنه من المدهش أن كونديرا لم يلاحظ في نص القصة عبارة أخرى ، وهي في الحقيقة تلك الكلمة التي وردت للمرة الوحيدة بشكل مباشر ، وتمثل له أهمية محورية على الرغم من أنها جاءت هنا بمعنى تقديرى مغاير تماماً : "لو أنه مثلاً اضطرتنا الظروف غداً للاقتراض - تقول مدام «دي ت» لعشيقها وهي التي تعرف تماماً أن الأمر سوف يحدث بالفعل على هذا النحو - فإن سعادتنا التي لم ير مثلها إنسان في العالم لن تترك أية آلام أو أثقال ... اللهم عدا الحزن الخفيف الذي يمكن أن تعوضه حلوة الذكريات ... ذكريات اللذة ... بدون التمهلات المضنية والحرص واستبداد الملابسات " .

هكذا تطرح مرشدة اللذات المحنكة "دى ت" ... وكلمة "التمهلات" التى تتلفظ بها عرضاً هى كلمة "البطء" ، تلك نفسها التى اتخذها كونديرا عنواناً لروايته ، ومن وجهة النظر هذه يكون "التمهل" بالذات سبباً للضرر وليس مساعداً على تحقيق الاستعادة ، مطارداً إياها باللذة الخاطفة والاهتمامات الزائفة باللياقات الاجتماعية و "استبداد الملابسات" (وتمثل أمامنا مرة أخرى ازدواجية الحشمة واللياقة : حيث روحها هى الوحدة الغرامية السعيدة ، بينما "حرفيتها" على العكس تهدد بإفساد اللذة عن طريق تسلط اللياقات واستبدادها) ، بل وبوجه عام رغم أن مشهد الخلاعة نفسه قد لعبته البطلة فى وتيرة بطيئة ولكن القصة كلها التى رواها دينون تتطور على العكس أكثر سرعة ، اثنان من الناس يلتقيان مصادفة - أو كأنما بالصدفة - فى المسرح مساء ، ويقضيان الليلة فى أسر الأهواء الغرامية العارمة ، أما فى الصباح فيفترقان "بلا غد" ، وهو فعلاً مضمون لقصة عصرية وإيس لرواية تفصيلية ومتمهلة من القرن الثامن عشر ، وحتى فى أسلوب دينون يتجلى هذا الجهد لعدم التوقف عند المقدمات الحائمة غير الجوهرية ويقفز من فوقها بسرعة كما يقفز أبطال رواياته فى القلعة الواقعة خارج المدينة ، "عشقت الكونتيسة دى" إلى حد فقدان الوعي ، كان عمرى عشرين عاماً ، لم أكن خبيراً ، فخدعتنى ، أثرت مشهداً غنياً ، فتركنتى . لم أكن خبيراً وندمت على ذلك ، ولكن كان عمرى عشرين عاماً - فصفحت عنى ... وهكذا فهناك فرق بين بطء وبطء آخر : لعله جيد للعاشقين الممنوحين لبعضهم البعض ، ولكنه لا يصلح للسارد الملزم بالتحدث فى إيجاز واقتضاب وبشكل ممتع وجذاب ، وحتى لو أن السارد نفسه كان فى الماضى واحداً من هؤلاء العاشقين .

وما هو موقف واضح لم يلاحظه كونديرا بشكل غريب ، وهو ذو دلالة فى قصة دينون (يسمى النقاد من غير البنيويين ذلك بـ "النقطة العمياء") ، إن الراوى المعاصر يتصور شعور البطل عند دينون فى أعقاب الليلة التى عاشها والاكتشاف المبهين الذى توصل إليه بأنه قد تعين عليه أن يلعب دوراً فى عرض مسرحى غريب عليه : ولكنه يستمع فى صميم روحه إلى صوت التمرد يحثه على رواية قصته ، روايتها كما حدثت ... بصراحة وللجميع ! إلا أنه يعرف أنه لن يكون قادراً على ذلك ، ومرة أخرى بعد ذلك بقليل ، فى آخر مقطع من الرواية ، تأتي هذه العبارة : "لاغد ، لا جمهور" والفارس الشاب فى رأى كونديرا لا يتحدث مطلقاً لأى أحد كان عن مغامرته ، ولكن من إذن تحدث إلينا عن هذه المغامرة ؟ "عشقت الكونتيسة دى" إلى حد فقدان الوعي . كان عمرى عشرين عاماً ، لم أكن خبيراً ...

وبالفعل ، فإن الفارس فى قصة فيفان دينون ليس فقط بطلاً وإنما هو أيضاً راي ، وبمفهوم ما هو مؤلف هذه القصة ، وهو بصفته الأولى على غرار شخصية فاوست لجوته (علماً بأن المسودة الأولى لرواية "فاوست" كتبت فى الوقت نفسه تقريباً عام ١٧٧٣ م) يسعى لأن يوقف لحظة الحب الساحرة إلى الأبد ، وبصفته الثانية هو ملزم بترتيب أحداث ووتيرة رواية القصة والسير إلى الأمام ، والنظر إلى حوادث الصبا بعينى إنسان ناضج ، والعيش بالحاضر وحده رغم كونه صعباً إلا أنه ممكن ، والكتابة غير ممكنة إلا عن الماضى (أو المستقبل وكأنما الحديث يجرى عن الماضى) ، إن اللذة الأبيقورية أو الغيبية فى اللحظة العابرة - الخاطفة ليست فى متناول الكاتب ، وكل ما يتاح له هو الزمن الخطى المستقيم "للمشروع" الوجودى أو الشئ نفسه "للمشروع" الإبداعى ، وبوسع نصه شأن دينون أن ينتهى بالإشارة الاستعراضية بالامتناع عن الشرح والتأويل المستفيضة : "رحتُ أبحث عن مغزى تلك المغامرة ... ولكنى لم أجد شيئاً" وعلى الرغم من ذلك فإنه من حيث جوهر حرفته - صنعته محكوم أن يخلق التراكيب ، ويحول الواقعية المباشرة للأشياء إلى جانبية العلامات ، ويقوم أيضاً بتفسيرها .

يقدم فيليب سولير فى كتابه عن حياة فيفان دينون "بطله" الذى عاش فى عهد الثورات العظمى والحروب الكبرى ، كمثال على الموقف غير الأيديولوجى تجاه الحياة : "إنه ... لم يكن مُنظراً ، ولعل ذلك لكونه خُدع أقل من الكثيرين" ، ويقول فى موضع آخر : "ولا أية أيديولوجية ، ولا أية عقيدة" ، فيفان دينون فى هذا المعنى يصلح لأن يكون نموذجاً للمحاكاة ؛ ذلك لأن حضارتنا هى بالذات على العكس مسممة "بالأيديولوجيا" وقد فقدت الإحساس بطعم الحياة المباشرة ، وشعار "الموت للأيديولوجيا" الشائع والمنتشر فى مرحلة ما بعد الحداثة كان مشروعاً مُصمماً لمرحلة ما قبل الرومانتيكية ، ولكن حتى ونحن نرفض "العقيدة" ونتخلى عن اللغة الفكرية كوسيلة لقراءة الواقع وتفسيره فإننا لا نمتنع بعد بوجه عام عن تفسيرها ، والتفسير يمكن تحقيقه بطريقة أخرى ليس عن طريق الـ "ميتا - لغة" وإنما عبر الـ "ميتا - نص" ، وعن طريق التراكيب السردية المنقولة تقليدياً من جيل إلى جيل وتأمل ما يجرى عنه السرد ، وهذه التراكيب بفضل عراققتها لا تلاحظ دوماً من طرفنا إلا أن ذلك لا يعنى أنها غير موجودة بالمرّة ، أو أن هناك دائماً يبقى مجال شفاف بصورة مطلقة بين الإنسان والواقع ، وفى حقيقة الأمر فيبينهما على أية حال تبقى الفكرة ، وخاصة الفعالة التى تؤثر على مستوى الوعى الباطن .

فى قصة فيفان دينون يمكن رؤية هذه الفكرة التقليدية بما يكفى من الثقة ، وبالأخص إذا تم فهم جوها "الرومانتيكى" الذى يمثل علامة معرفية لوجود التراكيب القديمة ، وقد كتب أو . م . فرديدينبرج فى حينه مقالة رائعة بعنوان "ثلاثة مضامين أم سيموطيقية الواحد" عن تلك المنظومة الميثولوجية - الطقوسية التى تمثل "النموذج الواسع الذى يلد الموت" ، ففى الزمن الدورى للوعى القديم على القيصر أو الزعيم أن يمر دورياً بـ "مرحلة الموت" ، وهنا يقوم بوظائفه (الرسمية ، والغيبية وهى ما يتمتع بالأهمية الخاصة بالنسبة لنا ، والجنسية - الإنتاجية) الدويلير (البديل) ، مهرج القيصر والعبد الحقير المزدرى والمرفوع لفترة مؤقتة ثم المخلوع عن عرشه ، أما فى الممارسات العملية الأقدم فهو أيضاً الذى يمكن أن يُقتل ، ولقد تم استخدام موضوع : "خليفة لساعة واحدة" مرات عديدة لا حصر لها فى الأدب (من "حاكم الجزيرة" سانتشو بانسى إلى "المفتش العام" خليستاكوف) وكثيراً ما كان بالتضافر مع موضوع الرؤية فى المنام الذى يحدث فيه المعراج السحرى للبطل ("ترويض الشرسة" لشكسبير ، و"الحياة حلم" لكالديرون) ، على هذا النحو بالذات يجرى الأمر عند فيفان دينون أيضاً : الشاب غير المتميز بأى شىء يقع عليه الاختيار لى يحل لليلة واحدة "بلا غد" بجوار مدام "دى ت" محل ممتلكها الشرعى ، أو بالأحرى ممتلكيها ، والبطلة نفسها تصف عند الوداع الليلة التى قضياها بأنها "حلم رائع" ، أما فيليب سولليير بإحساسه غير المشكوك فيه بالجنور القديمة للمضمون ، فقد افترض : أن هدفها كان يمكن أن يكون ليس فقط مجرد التمتع للحظة ، وإنما الرغبة فى إنجاب طفل من غير الزوج غير المحبوب أو العشيق الممل ، بل من شاب عابر "أيا كان" ، وهى على استعداد للالتقاء به لهذا الغرض ، وتنحصر "لياقة" الراوى فى قضية دينون - ومعه مصدر سعادته - فى استعداداه بدون تردد لأداء هذا الدور المزاحى من أصله وقبوله أن يغدو الآن ممثلاً بإرادته الأمر الذى يتيح له بعد ذلك عندما يحين الوقت أن يقص عما حدث ، ويتخذ وجهة النظر الرفيعة للراوى - مؤلف الرواية .

كل تلك المواقف الهامة يهملها ميلان كونديرا - مفسر قصة دينون - لأنها غير ضرورية بالنسبة له ، وتوزيع القوى فى رواية "البطء" مغاير تماماً وعلى طول الخط : لم يُهَيَأْ لأى أحد من شخصوها الارتقاء إلى وظيفة الراوى ، أو إلى تأمل تاريخه ، وبالتالي تبدو هذه الحكاية حكاية سخيفة على نحو مضحك يؤدى الأدوار فيها ممثلون كالدعى مسلوبو الإرادة لا يعون ولا يدركون ، وأمام أنظارنا يقوم بطل الرواية الرئيسى - حَرْفياً - بصنعها (صنع الشخصيات) ، البطل هنا هو الكاتب ذو الاسم التشيكي ميلان الذى يستمد هذه الشخص - الأشباح من رؤى المنام أو أضغاث الأحلام ،

وربما تكون ليست تلك التى يراها هو نفسه وإنما تراها زوجته التى ترقد إلى جواره وتسمع أثناء نومها أصوات وأصدااء الأحداث التى يخترعها اختراعاً من رأسه ، كل تلك الشخصوس أوهام ساقرة وصريحة أى لا شك إطلاقاً أنها من الخيال ، وهى عبارة عن مشاريع اصطلاحية نابغة من انطباعات ما لدى الكاتب استدعتها ظروف حياتية أو ثقافية : نماذج "بيرك العقلانى" ، وأولئك الذين يتعقبونه من صائدى المقابلات التليفزيونية ذوى الشخصيات المكونة من البرامج التليفزيونية والكتب المطبوعة ، والمتمرد الشاب غير المحظوظ فانسان الذى جاء من شركة ما كما لو أن كان قد قصدها بزيارة فى باريس ، والعالم التشيكى المتخصص فى علم الحشرات الذى لا يقل عنه تعاسة وسوء حظ بسبب ذكرياته عن وطنه ... إنهم بمفهوم محدد يعانون جميعاً من جراء "خفة الوجود التى لا تُحتمل" وهو عنوان أشهر روايات كونديرا ، ومع هذا فهم فى ذات الوقت يعانون ذلك بصورة غير واعية مطلقاً .

ولعل كونديرا هنا قد لجأ إلى الحيلة ، كانت مهمته الفنية عبارة عن تجربة - دراسة إمكانية أن يكون الإنسان سعيداً فى زمننا هذا وكانت النتيجة عمومًا سلبية : فى عجلة الحياة المعاصرة لا توجد لدى الإنسان القدرة على امتلاك المشاعر الحقيقية اللازمة لتحقيق السعادة والإحساس بكمال الوجود (توقفى أيتها اللحظة ، فأنت رائعة !) ، ذلك لأنه ليس بوسعه سوى أن يحلم فى شوق وحنين بعودة إنسان الثقافة الأوروبية القديمة - الماضية التى يمكنها أن تعطى إمكانية كهذه ("أملنا الوحيد معلقٌ على قدرتك أن تكون سعيداً") ، ذلك ما يتوجه به الروائى إلى الراوى فى قصة فيفان دينون ، إلا أن شقاء أبطال كونديرا مشروط ليس فقط بالعالم الخارجى لحضارة "وسائل الإعلام" حيث تسيطر نظرة الآخرين الموحية بالاعتراب الروحى ، ويهيمن "الراقصون" المشعوذون ، والمشاعر المتعجلة ، والسبب أيضاً فى تكوين الرواية الخاص الذى أفرد لجميع الشخصوس فيها دور المظاهر الفارغة ، أما الخيوط الجوهرية للأحداث والمجريات فقد أمسك بها بقوة الفنان - الروائى (وفى الحقيقة فقد صور نفسه بإخلاص وصدق كأحد شخصيات الرواية) ، وهو وحده كما ذكرنا أعلاه القادر على معايشة الواقع - وخاصة الواقع الخلاعى - كشىءٍ ما لا بد منه ولا شك فيه ، وهو ممتع وجذاب ، واللقاء الذى "عُقد" بإرادته بين العاشق غير المحظوظ فانسان وقرينه من القرن الثامن عشر الأوفر منه حظاً بكثير - راوى قصة فيفان دينون - قد تحول ولم يكن بالإمكان إلا أن يتحول إلى سوء فهم وتفاهم من الطرفين ، ليس ذلك لمجرد أن الشاب العصرى المذكور بحكم طبعه الفاسد "يعشق المظهرة ، ويرسم لنفسه صورة رائعة - مزيفة" ، فهو يتكلم بدلاً من أن يستمع ، ويسارع لكى يعطى محدثه على الفور قصة شديدة التجميل

والزخرفة عن "ليلته الرائعة" ، والأمر الرئيسي هو أن تلك الشخصية - عموماً ليست راوياً ، وليس عبثاً أنه يعاني طوال الوقت من نقص الرصانة وعدم الوضوح في تلفظه هذا بينما الشاب الذي قدمه فيفان دينون هو بالذات - الراوى ، وليس مجرد إحدى الشخصيات في مغامرته ، وهو منذ البداية من أول كلمة "أنا" التي يبدأ بها النص ("عشقت الكونتيسة" دى "إلى حد فقدان الوعي ...") قد وُضِعَ في ظروف أكثر ملاءمة لكى يغدو سعيداً ، ولم يستطع مؤلف "البطء" ، أو لم يشأ أن يجد تلك الشخصية الملائمة لذلك الموقف الاستيطيقي (الجمالى) الذى كان من شأنه أن يتيح له التحدث بشكل متزن ومقنع عن نفسه ، وعن الـ "أنا" الخاصة به ، وكأنما هذه الكلمة محتكرة للمهرجين "الراقصين" من أمثال بيرك ، لقد اتضح أن التجربة قد بُنِيَتْ بإحكام حيث نتيجتها معروفة مسبقاً في الظروف التى اختارها وحددها منفذ التجربة .

وكما هو الشأن بالنسبة إلى بلزاك فلا معنى لتوجيه اللوم إلى ميلان كونديرا بسبب تحيزه والتزامه بلعبة الـ "إنتر - نص" ، إنه قد توخى غاياته الإبداعية وألف كتابه الخاص به حيث تم استخدام قصة فيفان دينون لمجرد إظهار التناقض فى حالة إنشاء الجديد - عالم كونديرا الفنى - وعلى الرغم من ذلك فإن ما قام به على أثر بلزاك من إعادة النظر والتأمل والإمعان فى القصة شبه الأسطورية لمرحلة ما قبل الرومانتيكية وتحويلها إلى ما هو خليق بفترة ما بعد الحداثة على هيئة "مزحة رديئة" (عن طريق المحاكاة الساخرة للدواعى والأسباب الرمزية ، والتفسير النقدي أحادى الجانب بصورة مقصودة ، وإدراج النص القديم فى البناء المضمونى الجديد بوظائف جديدة) يحمل على التأمل الكئيب ليس عن "المرحلة المعاصرة" بوجه عام وإنما عن مصير الأدب كنوع خاص من النشاط الثقافى ، وسيكون من قبيل المبالغة الزعم بأنه منذ القرن الثامن عشر نسي الناس تماماً كيف يمكنهم أن يكونوا سعداء ، ولكن ألا يتضح هنا أيضاً أن أدب تلك الفترة قد استطاع الكتابة عن السعادة ؟

بلا غد

"الحرف يَقْتُل ، أما الروح فَتُحْيِي"
"الرسالة الثانية إلى أهل كورنثوس"

عشقتُ الكونتيسة "دى ... " إلى حد فقدان الوعي . كان عمري عشرين عاماً ، لم أكن خبيراً ، فخدعتنى . أثرتُ مشهداً عنيقاً ، فتركتنى . لم أكن خبيراً وندمتُ على ذلك ، ولكن كان عمري عشرين عاماً - فصفتُ عنى . ولأن عمري كان عشرين عاماً ، ولا أملك الخبرة : فقد خُدعتُ كسابق عهدي ، ولكننى أم أهجر ، واعتبرتُ نفسى عشيقاً سعيداً ، وبالتالي أسعدتُ الناس . كانت صديقة لمدام "دى ت ... " التى ، بكل الشواهد ، كانت قد علقتُ بعض الآمال على شخصى ، ولكن بما لا يمس كرامتها . وكما سنرى ، فمدام "دى ت ... " كانت لديها مفاهيم حازمة عن اللياقة والاحتشام تلتزم بها فى دقة متناهية .

ذات مرة كنتُ أنتظر الكونتيسة فى مقصورتها ، وإذا بى أسمع فجأة - من المقصورة المجاورة ، أحداً ما ينادينى ، هل من المعقول أن تكون الفاضلة مدام "دى ت ... " ؟ - ما هذا ! أهو أنتم ، هكذا مبكراً ؟ ألا تدرُونَ ما تفعلُونَ ؟ إذن ، تعالوا هنا ، لعندى .

ولم أتصور ، أو حتى أحمّن أى مغامرات عاطفية وغير عادية يحمل لى هذا اللقاء . عقل المرأة سريع ومبتدع وذو دهاء ، وفى هذا المساء هبط على مدام "دى ت ... " وحى خاص . وسمعتها تقول :

- لا يمكننى أن أسمح لكم بإثارة سخرية الناس ببقائكم هكذ وحدكم فى مقصورتكم ، وبما أنكم قد أصبحتم بالفعل هنا ، فمن الضرورى ... فكرة رائعة ! الرب وحده هو الذى أرسلكم لى ، هل لديكم مشاريع لهذا المساء ؟ لن نتحقق ، هكذا عليكم أن تعرفوا ، بدون أية أسئلة وبدون أية اعتراضات ... استدعوا خادمى ، أنتم فى غاية الرقة !

انحنيتُ مُحيياً ومليياً . يطلبون منى عدم الإبطاء ، وأنا أمتثل .

قالت السيدة للخادم الذى ظهر :

- اذهبوا إلى بيت ذلك السيد ، وأبلغوا بأنه لن يأتى الليلة للمبيت ...

بعد ذلك تهمس فى أذنه بشيء ما ثم تصرفه . أحاول قول كلمة ، ولكن الأوبرا تبدأ وتطلب منى عدم التشويش : تسمع أم تتصنع هيئة وكأنها تسمع . وبمجرد انتهاء الفصل الأول يظهر نفس ذلك الخادم ويسلم مدام "دى ت ... ورقة وهو يقول بأن كل شيء جاهز . فتبتسم وتتأبط ذراعى ، ثم تقودنى إلى أسفل وتدعونى إلى الركوب فى مركبتها . أما أنا ، فلم أكد أعود إلى وعيى حتى وجدت نفسى خارج المدينة دون أن أدري إلى أين تنقلنى ولماذا .

الإجابة على جميع محاولتى بتوجيه أى سؤال كانت بالضحك .

لنفترض أننى لا أعرف أنها ذات طبيعة عميقة وأعة وملتهبة ، وأن قلبها فى هذه اللحظة مشغول ، إلا أنه لا يمكنها ألا تكون على علم بأن هناك من أخبرنى بذلك ، وبالتالي فمن الممكن أن يظهر لدى وسواس بأن كل هذا هو بداية مغامرة عاطفية . هى أيضاً كانت على علم بجميع أحوالى العاطفية ، لأنها كما قلت كانت على علاقة صداقة وطيدة بالكونتيسة ، ولذلك قررت فى حزم ألا أعلل نفسى بأمال باطلة ، وأن أنتظر تطور الأحداث . وبعد أن بدأنا الأحصنة راحت تمرق إلى الأمام بسرعة السهم ، وهنا بدا لى أن الأمور قد ذهبت بنا إلى حد بعيد . سألت ، بشكل أكثر إصراراً هذه المرة ، إلى أين تقودنا مزحتها .

- إلى مكان رائع ، احذروا إلى أين ... أوه ، أراهن أنكم لن تحذروا ... إلى زوجى . هل تعرفونه ؟

- لا أعرفه إطلاقاً .

- أعتقد أن ذلك سيسركم : يحاول مصالحتنا . أصدقاء الأسرة يجرون مباحثات طوال نصف عام ، وقريباً سيتم شهر ونحن نراسل بعضنا البعض . ولذا فقد قررت أنه ، ربما ، سيكون من اللباقة من ناحيتى أن أقوم بزيارته .

- من ناحيتكم - نعم . ولكن قولوا لى من فضلكم ، ما شأنى أنا هنا ؟ أية فائدة منى ؟

- سأحكم أنا بنفسى على ذلك . إننى أخشى اللقاءات المثيرة للانقباض واللام بمفردى ، وأنتم متحدث لطيف . أنا سعيدة جداً بأنكم ستذهبون معى .

- يدهشنى أنكم تنوون تقديمى فى نفس يوم مصالحتكم . أنتم تجعلوننى أظن وكان شخصيتى لا تستحق إطلاقاً أى اعتبار ، إضافة إلى ذلك سيكون ، ولا بد أمر

غير لائق في أول لقاء ... لا ، وفي الحقيقة فأنا لا أرى فيما تفكرون فيه أى شيء سار لأى من ثلاثتنا .

- أوه ، لا حاجة إلى الأخلاقيات ، أتوسل إليكم ! إننى فى الحقيقة لم أأخذكم معى لهذا الغرض . والأحرى بكم أن تسألوننى بدلاً من أن تقرأوا على مواضع أخلاقية . كانت فى غاية الحزم لدرجة أننى استسلمت . وأخذت أسخر من دورى فى مزحتها هذه ، ورحنا نلهو ونتسلى .

بدلنا الأحصنة مرة أخرى . أضاء القمر السماء الصافية ، وراح فى غموض وسرية يريق من حولنا غبشته المثيرة . أخذنا نقرب من المكان الذى يجب أن تنتهى فيه خلوتنا . كانت تدعونى بين الحين والآخر لإبداء إعجابى وافتتاني بالمنظر الجميل ، وسكون الليل ، وهدوء الطبيعة الرقيق . ومن أجل أن نستغرق معاً فى النظر والتأمل ، كان من الطبيعى أن نميل نحو نفس النافذة ، فكانت وجوهنا تتلامس من جراء الركض السريع والاهتزازات . وفجأة اهتزت المركبة واندفعت إلى أعلى ، ومن أثر المفاجأة أمسكت بيدي ، وإذا بى وبشكل عرصى تماماً احتضنها . لم أعد أعرف إلى أى شيء بالضبط كنا نحاول فى هذا الوضع أن ننظر ، كل ما أعرفه أن كل شيء قد انصهر أمام عيني ، وأصبح غامضاً ومبهماً . فى تلك اللحظة شعرت بدفعة حادة ، فى حين ابتعدت ريفقتى إلى عمق المركبة .

- هل كنتم - قيل لى ذلك بعد تفكير طويل - تتوون إقناعى بعدم حصافة سلوكى ؟
أصابنى الارتباك .

- إن محاولة حتى التفكير فى إحاكة أى شيء ... بخصوصكم .. أمر فى غاية السخافة ! لأنه بإمكانكم كشف كل نواياى . ولكن ما حدث الآن كان عفويًا ، مجرد نزوة لا إرادية ... فهل هذا لا يغفر لى أو يصفح عني ؟
- إذن فأنتم تأملون فى هذا ، أليس كذلك ؟

خلال هذا الحوار لاحظنا كيف دخلنا إلى ساحة القصر . كان كل شيء مضاء بحدة وسطوع ، وكان كل شيء ينطق بالفرحة ما عدا وجه صاحب البيت الذى لم يستطع إطلاقاً التعبير عن أمارات الفرح . واستناداً إلى المظهر الكئيب لهذا السيد ، يتضح أنهم أرغموه على المصالحة ، وفقط ، من أجل مصالح العائلة . بيد أن آداب اللياقة ، لا أكثر هى التى أرغمته على الاقتراب من باب المركبة ، وبدأ التعارف ، فمد يده إلى ، ورداً على ذلك فعلت نفس الشيء ، وأنا أفكر ، فى أى شيء يكمن دورى

بالضبط ، دورى منذ قليل ، والآن ، وفيما بعد - أخذوا يقودوننى عبر الصالات حيث الأناقة والجمال تتبارى مع الفخامة والجلال لتشهد كلها على ذوق صاحب البيت فى علاقته بالبهاء والأبهة والأناقة . أخذ يُظهر فى تصميم ومثابرة حذاقة أنيقة ولبقة ساعياً - على ما يبدو - إلى إحياء القوى البدنية الجاسية على نحو شيق وشهوانى ، وعندما لم أجد ما أقوله ، رحت أنقذ نفسى بعبارات الإعجاب والانبهار ، فالإلهة تعرض فى مهابة واحتفالية معبدها ، وتود أن تسمع عبارات الثناء والمديح التى تستحقها .

- أنتم لم تروا شيئاً بعد ، يجب الذهاب بكم إلى أجنحة زوجى الفاخرة .

- سيدتى ، لم تعد موجودة . لقد أمرت بإزالتها منذ خمس سنوات مضت .

فصاحت بصوت عالٍ :

- آه ، معقول !

وأثناء تناول العشاء ، أخذت تدعو فى اهتمام بأن يضعوا له لحم العجل ، ولكنه

قال :

- لقد أصبحت أعيش منذ سنوات طويلة على منتجات الألبان ، يا سيدتى .

فكرت :

- آه ، معقول !

سأترك لكم تخيل حديث يدور بين ثلاثة أشخاص فى غاية الدهشة والذهول حيث وجدوا أنفسهم يجلسون فجأة ، وبالصدفة ، حول مائدة واحدة !

وأخيراً ، تناولنا طعام العشاء . ظننت أننا سنذهب على الفور إلى النوم ، ولكن الصواب لم يجانبنى فقط بخصوص الزوج الذى قال :

- أنا ممنون لكم بشدة ، يا سيدتى ، على بُعد نظركم وحصافتكم الشديدة فى إحضار ضيفنا إلى هنا - ثم التفت نحوى ، وأضاف فى سخرية : - أأمل يا سيدى ، أن تسامحونى وتأخذوا على عاتقكم التكفير عن ذنبى فى حق السيدة .

وانصرف .

تبادلنا النظرات ، ومن أجل التخلص من الانطباع غير المريح ، دعتنى مدام "دى ت ..." إلى التنزه قليلاً فى الحديقة ريثما يتناول الخدم عشاءهم . كان الليل فاتتاً ، شفافاً : لم يخف الأشياء المحيطة عن العين ، وإنما نشر عليها ستارة كى يمنع بعد

ذلك فضاء الخيال . البساتين ، مثل القصر ، تمتد علي تل وتهبط في سلسلة من المنحدرات نحو نهر السين الذي راح يجرى من الأسفل مُكوِّناً ثنائياً ومنعطفات كثيرة ، وجزر جميلة مليئة بالغابات والأحراش الباهرة منحت الزاوية المدهشة منظراً متنوعاً وأضفت عليه روعة وبهاء .

في البداية رحنا نتجول على أطول منحدر من هذه المنحدرات تحت ظلال الأشجار الكثيفة . تمالكنا أنفسنا وهدأنا من روعنا بعد تلك السخرية التي تعرضنا لها منذ قليل ، وأخذت هي تكاشفني بثقة واطمئنان ببعض أسرارها ، والمصارحة تدعو إلى المصارحة المتبادلة ومن ثم فتحت صدرى لها ببعض الأشياء . وريداً رويداً أصبحت مصارحاتنا أكثر حميمية وخصوصية ، وأكثر متعة وجاذبية . تجولنا أكثر من اللازم . في البداية سارت معتمدة على ذراعى ، وبعد ذلك - لا أدري كيف حدث هذا - ألتف ذراعها من حولى . أما أنا فلم أعد أسندها ، وإنما كنتُ تقريبا أحملها . كان ذلك لذيذاً وممتعاً ، ولكنه كان يتطلب توتيراً ما للقوى ، وكلما تقدمنا ، زادت الأمور أكثر ، وأصبحنا في حاجة ملحة إلى قول الكثير لبعضنا البعض . وفي الطريق صادفنا مقعداً ، فجلسنا نون أن نغير الأوضاع . وعلى هذا النحو أخذنا ، بأيدينا المتشابكة ، نبجل ونمجد بكل ألفة وونام حلاوة الثقة بين الأصدقاء . وقالت :

- أه ... مَنْ يستطيع أن يستمتع بها بأقل الهواجس والمخاوف غيرنا نحن وأنتم ؟ إننى أعرف جيداً كيف تحرصون على رضا الشخص الذى أعرفه حتى أنكم لا تسمحون لأفكاركم بأقل القليل من عدم الحشمة أو مجانبة الحياء .

لعلها كانت ترغب فى أن أرفض كلماتها أو أعترض عليها ، ولكننى لم أفعل ذلك . وأخذنا نؤكد لبعضنا البعض أن من غير الممكن أن تحدث بيننا علاقة أخرى غير تلك الموجودة الآن .

- أما أنا ، وأعترف ، فقد خشيتُ أن يكون عدم التقصُّد المفاجئ الذى حدث فى الطريق قد أفرزعكم .

- أوه ، أنا لستُ إلى هذا الحد خوافة .

- ومع ذلك يقلقنى أن أكون قد ضايقتكم . أنا نفسى لا أتمنى ذلك .

- ماذا يمكننى أن أفعل حتى تطمئنوا وتهادأوا .

- ألا تحزرون ؟

- كنت أتمنى لو قلتم أنتم .

- أود أن أثق تماماً بأنه قد تم الصفح عني .
- وماذا أفعل من أجل ذلك ؟
- يجب أن تهدوننى تلك القُبلة التى بالصدفة المحضة ...
- أنا على أتم استعداد . لأننى لو رفضتُ ستفخرون بأنفسكم ، وسيصيبكم الغرور ، وستتصورون أننى خائفة منكم .
- ولكى لا أغرق فى الغرور ، حصلتُ على قبلة .
- هناك تلك القُبلة التى تُقربُ المكاشفات بين الأصدقاء وتجعلها أليفة وحميمية : إنها تجر وراءها القُبلة الجوابية المتعجّلة ، التى تصبح ملتهبة ومشبوبة . وفى الحقيقة ، فبمجرد أن أُهديتُ القُبلة الأولى حتى تلتها الثانية ، ثم الثالثة : تسارعت واحدة تلو الأخرى قاطعة أوصال الحديث ، ومُفيرة إياه تماماً حتى أنها كانت تسمح لنا بالكاد بالنقاط أنفاسنا . ساد السكون . كنا نسمعه (لأنه أحياناً يمكن سماع صوت السكون) ، وقد أثار وجلنا . ويدون أية كلمة نهضنا ، وسرنا .
- قالت مدام "دى ت ...":
- أن أوان العودة . لا يجوز إساءة استخدام الهواء الليلي .
- فأجبتُ :
- يبدو لى أنه لا يستطيع أن يسبب لكم أى أذى .
- نعم ، البرودة ليست مزعجة بالنسبة لى إلى هذا الحد ، مثلما هى مزعجة للبعض ، ومع ذلك سوف نعود .
- أعرف ، أنتم قلقون بشائى ، وتسعون إلى حمايتى من مخاطر مثل تلك النزهاة ... ومن أثارها التى يمكنها أن تسبب لى شيئاً ما .
- إنكم تتمنون أن تعثروا فى رغباتى على رقة وعطف . وما العمل ، فليكن الأمر كذلك ... ومع ذلك فسوف نعود . أنا أريد ذلك .
- بصعوبة شديدة اعتصرنا من أنفسنا تلك الردود والملاحظات الحرجة ، غير اللبقة ، التى يمكن الصفح عنها لأولئك الناس الذين يحاولون بكل قواهم التحدث عن أى شيء عدا ما يدور فى أذهانهم .
- أرغمتنى على العودة إلى القصر .

لا أدري - وعلى أية حال لم أكن أدري آنذاك - هل كانت في حاجة ملحة للعودة رغماً عنها ، وهل اتخذت قرارها من دون تردد ، أم كان الأمر مؤسفاً لها مثلما كان مؤسفاً لي ، حيث انقطع فجأة ما كان قد بدأ بشكل طيب . ومهما كان ، فنحن الاثنين ، وكأننا قد تواطأنا ، أخذنا نبطئ من خطواتنا بصورة تلقائية ، ونسير إلى جوار بعضنا البعض في ثقيل وكآبة غير راضين عن بعضنا أو أنفسنا . لم نكن نعرف من نلوم ، وماذا نلوم . لم تكن تملك الحق ، ولا أنا أيضاً ، في الإلحاح على شيء أو طلب أي شيء : لم يكن لدينا الحق حتى في العتاب . فكم كان النقاش الآن أو الشجار سيخفف الأمر علينا ! ولكن من أين نأتى بالسبب ؟ وفي غضون ذلك ، رحنا نقترّب أكثر فأكثر من القصر ، وكل منا مستغرق تماماً في نفسه يبحث عن سبب لتفادي الافتراق الذي لابد منه ، والذي فرضناه على أنفسنا بأنفسنا من دون حذر .

كنا تقريباً عند الباب حينما بدأت مدام "دي ت ..." في النهاية كلامها :

- أنا غاضبة منكم قليلاً ... بعد كل تلك الثقة التي أوليتها إياكم فمن الحق ، الحق الشديد ، أن تكون هكذا كتوماً ! طوال الوقت الذي قضيناه معاً لم تتفوهوا بكلمة واحدة عن الكونتيسة ! بينما الحديث يكون هكذا حلوا عندما يدور عن نحبهم ! ولعله ليس بوسعكم أن تشكوا في أنني سوف أستمع إليكم بتعاطف ومشاطرة ، وهذا أقل ما يمكنني أن أفعله بعد أن كدت أخطفكم منها .

- ولكن ألسنتُ أملك أنا أيضاً الحق في توجيه نفس هذا اللوم إليكم ؟ ألم يكن بوسعي أن تحولوا دون بعض تصرفاتي إذا كنتم - بدلا من مصارحتي بتفاصيل صلحكم مع الزوج - قد حديثتموني عن صديق أكثر وقاراً واحتراماً ، عن الصديق الذي ...

- كفى ولا كلمة واحدة أكثر ... تذكروا أن تلميحا واحداً بسيطاً يمكنه أن يثير غضبنا . ومع ما يبدو من قلة معرفتكم بالنساء ، فأنتم بلا شك تعرفون أنهن غير متعجلات في مثل هذه الاعترافات من الأفضل أن نتحدث عنكم : كيف تسير أموركم مع صديقتي ؟ هل أنتم حقاً سعداء ؟ آه ، أخشى ألا يكون الأمر كذلك ، فهذا يحزنني لأن مصيركم ليس سيان بالنسبة لي ! أجل ، يا سيدي ، ليس سيان ... بل وبدرجة أكثر - ربما - مما تتصورون .

- آه ، يا سيدي ، هل علينا أن نصدق أن الناس ، من أجل التسلية ، يبالغون ويصنعون من الأمور التافهة قصصاً ضخمة ؟

- دعمكم من ضرورات التكُّف ! أنا أعرف عنكم كل ما يمكن معرفته عن شخص آخر ، الكونتيسة ليست هكذا متحفظة في الأحاديث بين الأصدقاء مثلكم ، النساء اللاتي على شاكلتها لا يحافظن على أسرار المعجبين بهن ، خاصة وإذا كانوا من هؤلاء الكتومين ، مثلكم ، والذين يحذرهم وحرصهم يحرمونها من انتصاراتها . أنا بعيدة تماماً عن اتهامها بالغنج والتدلل ، ولكن ما لدى التقيّات من زهو وغرور ليس أقل مما لدى الغنجات المتدللات . قولوا لى بصراحة : ألا تعانيون أحياناً من الاضطراب والمعاناة من عجائب شخصيتها الغريبة ؟ هه ، تكلموا ، تكلموا ...

- ومع ذلك ، يا سيدتى فأنتم تريدون العودة ... الطقس أصبح بارداً ...

- لقد صار أدفاً ...

تأبطت مدام "دى ت ..." ذراعى مرة أخرى ، وواصلنا نزھتنا . لم ألحظ إلى أين نسير ، ما روته لى عن عشيقها الذى أعرفه ، وعن عشيقتي التى تعرفها هى ، ونزھتنا الليلية ، وما حدث فى المركبة ، ومشهد المقعد فى الحديقة ، والوقت المتأخر ، كل ذلك أثار قلقى واضطرابى ، ورحت أرخى العنان للأمال والرغبات اللذيذة تارة ، وتارة أخرى أرغم نفسى على التفكير العاقل . غير أننى كنت متوتراً جداً كى أدرك ما جرى بالذات فى داخلى . وريثما كنت تحت سطوة تلك الاضطرابات الداخلية ، واصلت هى الحديث عن الكونتيسة . وتم فهم تفكيرى وتأملى كموافقة صامتة ، بيد أن بعض الملاحظات اللاذعة التى تناهت إلى سمعى ، أرغمتنى على الإنصات . حيث كانت مدام "دى ت ..." تقول :

- إنها داهية ، بارعة ! بإمكانها أن تسمى الدهاء مزحة لبقة ، وتصور الخيانة على أنها المخرج الوحيد العاقل ، وأنها توضحية فى سبيل المحافظة على اللياقة والاحتشام . لا توجد لديها أية عفوية إطلاقاً ، رابطة الجأش على الدوام ، لطيفة ومهذبة دائماً ، نادراً ما تكون رقيقة ، وليست صريحة أبداً أو مخلصه . شهوانية بطبيعتها ، مفرطة فى التأدب ، ملتبهية ، حذرة ، محنكة ، هوائية ، حساسة ، مثقفة ، مغناجة وفيلسوفة فى شخصية واحدة : مُعمرة مثل بروتوس ، وفاتنة مثل جراتيا - تجذب وتفتن ثم تتملص وتنسل ، كم بدلت ، على ما أنكر ، من أدوار ! وكم من ناس حولها - وهذا بينى وبينكم - لعبت بعقولهم وخدعتهم ! وكيف سخرت من البارون "ن" ! ... وكيف تسلت بالماركيز "ن . ن" ! وقد اتجهت إليكم لكى تجذب اهتمام اثنين من المتنافسين اللذين فقدوا الاحتراس والحذر وجازفا بإيصال الأمر إلى حد العلانية . أبقت عليهما طويلاً إلى جانبها ، واستطاعا بطبيعة الأمر أن يعرفاها جيداً ، وفى نهاية الأمر

هتكا سرها وفضحاها . لقد دَفَعْتُ بكم إلى خشبة المسرح وشَفَلْتُ عن طريقكم أفكارهما ، وجَهْتُ شكوكهما في اتجاه آخر ، وأوقعت بكم في اليأس ، ثم تعَطَّفْتُ عليكم وخففت قليلاً عنكم ، وفي النهاية بقي أربعتكم في حالة رضاء . آه ، كم من السهل على المرأة الحاذقة أن تلعب بكم ، أيها الرجال ! وكم ستعيش سعيدة لأن كل شيء بالنسبة لها مُجَرَّدُ تَصْنَع ، وهي لا تضع في هذه اللعبة ذرة روح واحدة !

أطلقت مدام : "دى ت ... " كلماتها الأخيرة بتهيدة ذات مغزى . وكان ذلك خطوة ماهرة . أحسست أنهم رفعوا الغمامة عن عيني ، ولكننى لم ألحظ كيف ، وضعوا غيرها . ظهرت عشيقتى أمامى كأكبر كاذبة بين النساء ، وسعدت بأننى أرى أمامى فى النهاية امرأة بقلب صاف ومخلص . تنهدت أنا أيضاً ، دون أن أعرف أنا نفسى إلى من بالضبط أوجه هذه التتهيدة ، ودون أن أعرف هل استدعاها الأمل أم خيبة الأمل . ظهر الحزن والأسف على ملامح مدام "دى ت ..." لأنها أثارت ضيقى وحزنى ، وباستسلامها للانفعال ذهبت إلى حد أبعد من اللازم فى مصارحتها التى يمكن أن تبدو - نظراً لأنها تقال على لسان امرأة - خالية من الإنصاف والنزاهة .

لم يكن بإمكانى الحكم بوعى وتيقظ على ما قيل لى . لقد دخلنا إلى طريق المشاعر والأحاسيس ، اقتربنا منه من منطقة بعيدة حتى صار من المستحيل التنبؤ إلى أين ستقودنا . وفى وسط حديثنا الفلسفى أشارت رفيقتى إلى ذلك الجناح الذى ظهر فى نهاية أحد المنحدرات ، والذى صار شاهداً على أسعد اللحظات . جرى وصف تفصيلى لبنائه وفراشه وأثاثه ، وكم من المؤسف أن مفتاحه غير موجود ! وفى غضون حديثنا ، رحنا نقرب رويداً رويداً ، واتضح أنه مفتوح . الإضاءة فقط هى التى كانت تنقصه . ومع ذلك فالعتمة فيه كانت لها روعتها ، وخاصة عندما أدركت كم هى رائعة تلك التى يجب أن تضافى عليه أيضاً جمالها وروعتها .

بمجرد أن اجتزنا العتبة حتى اعترتنا رعشة ، واستولى علينا القلق ، كان ذلك معبداً . معبداً مكرساً للحب . استولى علينا وامتلكنا ، فخضعنا واستسلمنا . تشابكت أيدينا الضعيفة الوجلة ، وحينما لم نعد نملك القوة على إسناد بعضنا البعض ، سقطنا على الأريكة التى احتلت القسم الأكبر من المعبد .

القمر يبدأ فى الأفول ، وسرعان ما ستتلاشى آخر أشعته حاملة معها ستار الخجل الذى أصبح من الواضح أنه لم يعد لازماً . اختلط كل شيء فى العتمة . اليد التى كانت تحاول دفعى راحت تلتقط خفقان قلبى ، تحاول التملص من بين أحضانى ، ثم تعود ثانية لتسقط على صدرى بهناء ونعيم أكبر . تلاقى أرواحنا وتضاعفت ، لم تعد اثنتين ، وإنما أكثر : من كل قبلة كانت تولد واحدة جديدة .

وبالرغم من أن سورتنا قد بدأت تهدأ ، إلا أن نشوة مشاعرنا لم تذهب تماماً . ولم يعد الصوت يمثل لنا أو يطيعنا ، فأخذنا نتحدث في السكون بلغة المشاعر والأحاسيس . اختبأت مدام "دى ت ... بين ذراعى" ، وأخفت رأسها فى صدرى . تنهدت ، ثم هدأت من ملاطفاتى ومداعباتى . تملكها الشجن ، ثم استكانت وراحت تطلب حباً بقدر ما يأخذه الحب منها .

ذلك الحب ، الذى أخافها وروّعها منذ قليل ، أصبح الآن ملجأها وملأذها . وإذا كنا نريد ، من جهة ، أن نمنح بإرادتنا ما سمحوا صدفة بانتزاعه ، ومن ناحية أخرى - الحصول على ما انتزعوه على سبيل الهدية ، ففي هذه الحالة وفى تلك ينبغى أن نسرع لإحراز النصر الثانى لكى نتيقن نهائياً من انتصارنا .

جرى كل شيء على نحو سريع إلى حد ما وقد عرفنا خطأنا والآن بدأنا كل شيء من جديد لكى نعوض عما فات ، فالانتقاد وأزدحام الأحاسيس عدوان للرقعة والبراعة . وحينما نتعجل لتحقيق اللذة نقضى بذلك على السعادة التى تسبقها : حين تتكسر المشابك وتتمزق الدانتيل - وتترك الشهوة أثارها على كل شيء وفى كل مكان ، وفى النهاية يكون معبودنا قد صار أشبه بالضحية .

عندما هدأنا قليلاً ، بدا الهواء أكثر نقاء وطراجة . الآن فقط بدأنا نسمع خرير مياه النهر بجوار جدران الجناح ، وهو يعكّر سكون الليل بطبقاته الهادئة المتوافقة مع خفقان قلبينا المسموع . كان الظلام كثيفاً ومن الصعب رؤية أى شيء ، ولكن تحت الستار الشفاف ليلية الصيفية الصافية ، تحوّلت الجزيرة المجاورة لنا إلى مرج رائع ، وبدا وكأن العالم كله قد أصبح مسكوناً بالعشاق . لم يحدث وأن كان هناك فى ظلال غابات كنيد^(١) هذا العدد من العشاق مثلما رأينا على ضفاف السين . بدا العالم كله مليء بالعشاق ، ولم يكن بينهم من هو أسعد منا ، كنا على وشك التماثل مع أمور^(٢) وبسيكيا^(٣) . كنت أنا أيضاً شاباً مثله ، ومام "دى ت ..." كانت أيضاً رائعة ، وبدت لى فى استرخائها وسكينتها أكثر سحراً وفتنة . كل لحظة أخذت تكشف لى فى جمالها عن معجزة جديدة . وضعها نور الحب فى مجال رؤية الروح ، وهى أدق الحواس التى أكدت لى سعادتى .

(١) مدينة يونانية قديمة فى آسيا الصغرى حيث يوجد معبد أفروديت .

(٢) التسمية اللاتينية لإله الحب اليونانى "إيروس" .

(٣) "بسيكيا" (psych) هى زوجة "إيروس" .

عند التغلب على الهواجس والمخاوف ، تلجئ الملائقات والمداعبات نداء بعضها البعض بصورة أكثر رقة وحنانا ، وتتصاعد الرغبة في ألا تُفقد ولو حتى لحظة عطاء أو إشارة حب واحدة إلا وتخطفها على وجه السرعة ، ولكن إذا أبطأنا في قطفها ، فهذا رقة وأناقة . الإعراض الخفيف الوجل أيضا يجعلنا أكثر لطفاً ورقة وحنانا . كانت تود لو ، ومع ذلك فلا ، لا داعي . التقديس والإجلال شيء عذب ولذيذ ... الرغبة توجب المتعة ... تلهب الروح ... ونحن نتعبد ... لن نتخلى أو نتنازل مهما كان ... ولكنها تَخَلَّتْ . وقالت بصوتها الساحر :

– أه ! لنذهب من هذا المكان الخطر ! كل رغبة تلد هنا رغبات أخرى جديدة ، وأنا لا أحتمل ذلك .

وسحبتنى من هنا .

انصرفنا بأسف ، بينما أخذت تلتفت وراعاها مراراً . وبدا وكأن النار المقدسة لا تزال مشتعلة على أطناف المعبد الذي غادرناه . وقالت :

– لقد كَرُسَتْه من أجلى . مَنْ مِنَ البشر الزائلين يمكنه أن يتفوق عليك ؟ ما أقدرك على الحب ! كم هي سعيدة !

صَحَّتْ في ذهول :

– مَنْ ؟ لو كنت حقاً قادراً على تقديم السعادة ، فمن يمكنه مقارنة بكم أن يكون أهلاً لها؟

وبينما كنا نسير بمحاذاة مقعدنا ، توقفنا بشكل لا إرادى في توتر وصمت .

– يُخَيِّلُ لى أن خلوداً أبدياً يمتد بين هذا المقعد والجناح الذى كنا فيه لثَوْنًا ! روحى مفعمة بالسعادة حتى أننى لا أدري كيف وانتنى الجراءة على صدرك .

فأجبتها :

– أه ، هل من المعقول أن يكون قد حُكِمَ بالتشيت هنا على الأحلام التى ملأت قلبى هناك ؟ أم سيظل المكان دوماً قدراً محتوماً بالنسبة لى ؟

– هل هذا ممكن الآن ، وأنا معكم ؟

– أوه ، نعم ، لأننى الآن فى غاية التعاسة ، فكم كنتُ سعيداً هناك . الحب متعطش دوماً إلى براهين ... وبراهين أخرى جديدة : ويخيّل له أنه لم يحصل على أى شيء مادام لم يحصل على كل شيء .

- أكثر من ذلك .. لا ، لا أستطيع أن أسمح ... لا ، هذا مستحيل - وبعد فترة صمت طويلة ، أضافت : - إذن ، فأنت حقاً تحبني !

أرجو من القارئ أن يتذكر أن عمري آنذاك كان عشرين عاماً .

في غضون ذلك غير حديثنا مجراه ، أصبحت أقل جدية ، بل وحتى تجاسرنا على السخرية من مسرات حبنا ، وعلى تحليله ، وفصله عن الأخلاق ، والنزول به إلى أبسط الحدود ، وإثبات أن جوهره هو مجرد ضمان المتعة ، وضمان المتعة (إذا فكرنا على نحو فلسفي) لا يلزمنا بأي شيء إذالم نلزم بعضنا البعض علناً بكشف أسرارنا للناس والتخلي عن الحذر في وجودهم .

قالت :

- أية ليلة رائعة قضينا ! ذلك فقط بفضل تلك المتعة الوحيدة التي كانت لنا درساً وعذراً . وإذا اضطرتنا ، مثلاً ، الظروف غداً للافتراق ، فإن سعادتنا التي لم ير مثلها إنسان في العالم لن تترك أية آلام أو أثقال ... اللهم عدا الحزن الخفيف الذي يمكن أن تعوضه حلاوة الذكريات ... ذكريات اللذة ... بدون التمهلات المضنية والحرص واستبداد الملابسات .

كم لدينا الكثير مما لدى الآلهة (وأنا أخجل من ذلك) ، فبدلاً من الأحاسيس والمشاعر المركبة والشكوك التي سيطرت على قبل هذا الحديث ، صرتُ موافقاً على نصف هذه الأفكار الجريئة : وجدتها جديرة بالإعجاب ، وأصبحت قريباً جداً من تقويم مزايا وأفضليات الحرية .

قالت :

- ليلة جميلة ، وأماكن رائعة ! لم أت إلى هنا منذ ثماني سنوات ، ومع ذلك فهي لم تفقد روعتها السابقة ، بل على العكس اكتسبت في نظري روعة وبهاء جديدين . ولعلنا لن ننسى أبداً ذلك الجناح ، أليس كذلك ؟ في القصر توجد حجرة كهذه بالضبط ، وهي في الحقيقة رائعة . بيد أنه ليس هناك ما لا يجوز أن أريكم إياه : أنتم مثل الطفل الذي يريد أن يلمس كل شيء ، ويكسر كل ما تمسه يده .

وفي نوبة فضول مفاجئة ، أدهشتني أنا نفسي ، أجبرتني على إعطاء وعد بأن أسلك سلوكاً حسناً ، وأن أطيعها وأمتثل لها في كل شيء . وأقسمت بأن أكون عاقلاً . راحت تتحدث معي عن شيء آخر قائلة :

- كان ممن الممكن أن تكون الليلة أسعد ليلة في حياتي لو لم أَلُم نفسي على خطأ واحد ، وعبثاً ، فعلا من العبث ، أنتى قد تحدثتُ معكم هكذا عن الكونتيسة ، الأمر ليس فى أنكم ضايقتُمونى بشيء ما ، ولكن المسألة ببساطة هى أن الشيء الجديد يمتلك دوما قوة جذب خاصة . فأنتم تعتبرن أنتى جديرة بالحب ، وأنا أود أن أصدق أنكم لا تخدعونى ، بيد أن تسلط العادة أمر ضخم لدرجة أنتى أعترف بعدم إمكانية التغلب والانتصار عليه حتى النهاية ، إضافة إلى أنتى قد استنفدت كل ما يمكنه أن يسحر قلوب الرجال ، فأى شيء يمكن أن تنتظروه منى ؟ وأى شيء يمكن أن تتمنوا ؟ ماذا يمكن عمله بجوار امرأة لم يعد لديها رغبات أو آمال ! لقد منحتكم كل شيء ، ولم أدخر شيئاً . وكم يصبح جميلاً إذا لم تلومونى على هذه الليلة التى لم تكد تنقضى فيها لحظة اللذة حتى بنتُ فيكم برودة التأمل المتجهم ، بالمناسبة ، ما رأيكم فى زوجى ؟ كئيب جداً ، أليس كذلك ؟ ما العمل ، العيش على منتجات الألبان لا يحسن الطباع . لا أظن أنه تقبل مجيئكم بطيب خاطر ، صداقتنا تثير لديه الشكوك . لا يجوز إطالة مدة زيارتكم الأولى عنا : هذا يثير غضبه بمجرد أن يظهر هنا ضيوف ، وهم بالطبع يظهرن .. ولكن أنتم أيضاً لديكم دواعٍ للحذر ... هل تتذكرون بأى مظهر ودعنا بعد العشاء ؟

صارت على يقين تام بأن هذه الكلمات قد قامت بتأثيرها المطلوب على ، فأضافت مسرعة :

- لقد كان أكثر مرحاً وبهجة عندما كان يُجهز ، بذلك القدر من الدقة والإتقان ، تلك الحجرة التى حدثتكم عنها ، كان ذلك قبل زواجنا . إنها متاخمة لمخدعى ، كنت أراها على الدوام مجرد وسيلة عون اصطناعية يجد فيها زوجى أداة لتقوية أحاسيسه ، كدليل على بروده نحوى .

وهكذا ، من وقت لآخر ، راحت تؤجج فى نفسى الرغبة لرؤية هذه الحجرة . فقلت لها :

- إذا كانت مجاورة لمخدعكم ، فكم سيكون من الممتع الانتقام هناك للإهانة التى تم توجيهها إلى جمالكم وتعويضه بحق عن كل ما انتزعوه منه .

ثم فهم ذلك وإدراكه ، وتقبله بعين الرضا . فواصلت حديثى :

- أه ! كم كنت أتمنى لو وقّع الاختيار على القيام بتنفيذ مهمة الانتقام ، وكم أرجو لو استطاعت اللحظات السعيدة أن تمحو وتزيل من ذاكرتكم خيبات الأمل ... قاطعتنى قائلة :

- لو أقسمتم أن تكونوا متعقلين وحريصين ...

فى الحقيقة ، لم أشعر فى نفسى بالحماسة المطلوبة ، أو الرغبة الحارة والضرورية ، لزيارة معبد آخر . إلا أنه قد تملكتنى نوبة فضول شديدة : لم تعد مدام "دى ت ..." تهمنى كثيراً بقدر ما كانت تهمنى تلك الحجرة نفسها .

عُدنا إلى القصر . كان الضوء قد أطفئ على الدرج وفى الممرات . وسرنا فى الظلام عبّر الدهليز فحتى صاحبة القصر لم تكن تعرف جميع المداخل والمخارج ، وفى النهاية وصلنا إلى الباب المؤدى إلى مخدعها - حيث تم إخفاء المخبأ السرى الذى تطرى عليه وتبجّله .

سألناها :

- كيف ستقررون مصيرى ؟ إلى أين أذهب الآن ؟ هل من المعقول أن تصرفونى وحدى فى هذا الظلام ؟ وهل تخاطرون بإثارة الضجة ، والكشف عن أنفسكم ، وافتضاح أمرنا معاً ، فتفسدون كل شىء وتهلكون أنفسكم ؟

كانت هذه المبررات حاسمة .

- إذن ، فأنتم تعدوننى ...

- نعم ، نعم ، بكل ما تريدون !

صدقت وعودى . فتحنا الباب فى تمهل وهدوء ، وجدنا خادمتين نائمتين : واحدة شابة ، والثانية أكبر منها . كانت الأكبر تتمتع بثقة خاصة ، وإذا أيقظناها ، همست لها بشىء ما فى أذنها ، وسرعان ما رأيت كيف تخرج من باب سرى أخفى بمهارة فى النقوش الخشبية الجدارية . اقترحت أن أقوم بعمل الوصيفة النائمة ، وتمّ تقبل خدماتى ، هكذا رحت أجردّها من ثيابها وأخلع عنها حليها . لم يتبق سوى شريط رفيع يربط شعرها الذى سقط مسترسلاً على كتفها فى خصلات حرة طليقة زينتها فقط بإضافة تلك الوردة التى كنت قد قطفتها من الحديقة وظلت ، نظراً لسهوى وشرودى ، حتى الآن فى يدى . استبدلت الفستان المفتوح برداء بسيط ، لم يكن هناك أى رباط ، ولا حتى مشابك ، فى هذا الرداء ، فبدت مدام "دى ت ..." فيه أكثر روعة وجمالا . كانت أجفانها ثقيلة من شدة الإرهاق ، واكتسبت نظراتها رقة جديدة وفتوراً ممتعاً ، وأبرزت لون الشفتين ، الذى أصبح زاهياً وبديعاً على غير العادة ، تالؤ الأسنان وعكس ابتسامه أكثر رقة وحساسية ، كانت الحُمرّة الخفيفة هنا وهناك تبوح بلمعان الجلد وتشهد على رهافته ورقته ، وذكرتنى تلك الآثار المتبقية من المغامرة التى

جرت منذ قليل بحلاوة جلدتها وعذوبته . باختصار ، فقد ظهرت أمامي أكثر فتنة وسحراً مما رسمتها في مخيلتي في أرق وأعذب لحظاتها . انفتح الجدار الخشبي من جديد ودخلت منه كاتمة الأسرار الآمينة ، وما لبثت أن اختفت تماماً .

بعد دخولنا أوقفتنى مدام "دى ت" قائلة في أهمية ومهابة :

- تذكروا أنه لا يجب أن يشك أحد إطلاقاً في أنكم رأيتم هذه الحجرة أوحى تصويركم وجودها . احذروا حتى التمتمة بذلك أثناء شروءكم . أما بشأن باقى الأمور ، فأنا مطمئنة . الحفاظ على السر - أول الفضائل ، ونحن مدينون لها بالكثير من اللحظات السعيدة . كان كل ذلك أشبه بطقوس التكريس . قادتني وهى تمسك بيدي عبر دهليز مظلم . تعالت نبضات قلبي مثل شاب متهيج راح عرضة للتجربة قبيل تقبل السر العظيم . - ولكن كونتيسكم هذه - قالت ، ثم توقفت .

هَمَمْتُ بالرد ، لكن الباب انفتح - تجمدت الكلمات على لساني من شدة الانبهار والدهشة . أصابني الذهول والعجب ، طار عقلي وأمنت تماماً بالسحر . انغلق الباب خلفنا ، ولم أعد أذكر كيف دخلنا إلى هنا . لم يكن هناك حولنا سوى دغل فردوسى أخضر ليس له مخرج أو مدخل ، وكأنه يُحَلَّقُ فى الفضاء بدون أى دعائم أرضية . باختصار ، كنت موجوداً فى صالة شاسعة ، وبدلاً من الجدران كانت هناك فقط مرايا ممتدة ومستمرة نُقِشَتْ ببراعة هائلة حيث ظهر فيها كل ما هو موجود وتضاعف فى انعكاساته ، وصنعت عالماً وهمياً كاملاً للواقع .. لم تكن هناك أية قناديل أو شموع : من مكان ما بالداخل تدفق ضوء رقيق ضارب إلى الزرقة فانعكس على النقوش والزخارف بالقدر الذى يجعلنا فقط نراها . وفاح من المياخر شذى عطر طيب وغريب ، وتوارت الطفرجات والعلامات عن عيون مصدر الضوء السحري الذى ملأ ذلك الملجأ السرى المكس للذة ، وهناك على ذلك الطرف الذى دخلنا منه ، رسمت أروقة متشابكة مغطاة بالورود وفى كل فتحة منها تعريشة خضراء . وفى الطرف الآخر تمثال أمور الذى راح يوزع أكاليل الزهور وأمامه شيد محراب تشتعل فيه النار ، وعند أسفل المحراب تراعت الأقداح وأكاليل الزهور وصفائر الورود المتناثرة ، وأضفت نقوش الجدران مسحة من الكمال على المعبد فى أسلوب رقيق وأنيق . وفى المقابل شيد كهف صناعى وافر الظلال يحرس مدخله إله سرى غامض ، والباركيه المغطى بسجادة من القطيفة يبدو مثل مرج فسيح . والملائكة على السقف تعلق حول رقابها صفائر الزهور ، ومشكاة هناك معلقة على الجدار المقابل للأروقة ، وفى أسفل مظلة ، تحملها إلهة الحب ، تناثرت الوسائد الكثيرة .

نزلت ربة تلك الأماكن على الوسائد فى هدوء ، ألقىت بنفسى تحت قدميها .
انحنى على ومدت يديها . وفى نفس تلك اللحظة ، بفضل الحائط الزجاجي الذي
انعكست عليه اللوحة الحية من كافة الجوانب ، امتلأت جزيرتنا بأزواج من العشاق
السعداء .

الرغبة تشتعل بتأثير الشخص المحيطة . قلتُ صائحاً :

- هل ستتركون رأسي بدون تاج ؟ ألن تتفضلوا على وتترفقوا بي فى ذلك
الاقتراب من العرش ؟ هل من الممكن أن تُنطق هنا كلمات الرفض ؟

أجابت وهى تنهض :

- وماذا عن وعودنا ؟

- عندما نطقتُ بها ، كنت أنذاك إنساناً زائلاً ، ولكنكم صنعتُم منى إلهاً : عليه أن
يعبدكم - وهذا هو وعدى الوحيد .

فقلت :

- هيا بنا ، فالعنة السرية يجب أن تخفى ضعفى . تعالوا معى ...

فى هذه اللحظة كانت قد اقتربت من الكهف ، وما كدنا ندخل حتى انتزعتنا قوة
لولبية خفية ، صُنعت بمهارة ، وقذفت بنا إلى أعلى . وبعد أن طرنا معاً ، انزلقنا بهدوء
وسلاسة على الوسائد الوثيرة ، خيم الظلام والهدوء على ذلك المعبد الجديد . عوضتنا
التهنيدات عن الكلام . راحت تتوالى سريعة ، أصبحت أكثر رقة وحرارة ، وأصبحت هى
المرجم الوحيد لأحاسيسنا ومشاعرنا وتأججاتها المتواصلة . وأخيراً حلت النهاية التى
انتظرناها طويلاً لتعلن عن وجوب الحمد والشكر لأمور . أما هى فقد راحت تضع على
رأسى إكليلاً من الزهور ، ومن دون أن تحول تقريباً عينيها الرائعتين المخصلتين من
تأثير الشبق ، قالت :

- هل يمكنكم فى يوم من الأيام أن تعشقوا الكونتيسة مثلما تعشقوننى ؟

هممتُ بالرد ، ولكن فجأة دخلت خادمتها - كاتمة الأسرار الأمانة فى عجلة ،
وقالت لى :

- اخرجوا بسرعة : لقد طلع الفجر ، وهناك ضجيج يُسمع فى القصر .

تبدد كل شئ بسرعة كما يتبدد الحلم بمجرد الصحو . لم أكد أسترد وعيى حتى
وجدت نفسى فى الدهليز . أردت العودة إلى غرفتى ، ولكن كيف يمكن العثور عليها ؟

أى سؤال الآن يمكنه أن يثير الشك ، وأى خطأ يمكنه أن يكشف عنى . كان الشيء/ الوحيد الأكثر أماناً هو النزول إلى الحديقة ، وهذا ما فعلته ، بنية البقاء هناك إلى أن يبدو ظهورى أمراً عادياً تماماً مثل عودة أى شخص من جولته الصباحية .

راح الهواء النقى وبرودة النهر تُهدئ رويداً رويداً من أوهامى وهواجسى وتطرد منها الرؤيا المسحورة ، وبدلاً من الطبيعة الصناعية الفاتنة رأيت الطبيعة الحية . أحسست بالحقيقة تعود إلى روحي ، وبالأفكار تسير فى ترتيب وانتظام وراء بعضها البعض ، وفى النهاية تنفست ملء صدرى . أول ما فعلته هو أن سألت نفسى ، هل أنا فعلاً عشيق تلك التى غادرتها منذ قليل ؟ وأدركت فى دهشة أننى لا أعرف ذلك . هل كان بإمكانى حتى يوم أمس ، فى الأوبرا ، تصور أننى سوف أوجه لنفسى مثل تلك الأسئلة ؟ إننى على يقين راسخ بأنها طوال عامين تعشق الماركيز "دى ... بشدة ، وأنا نفسى الذى كنت إلى هذا الحد أعشق الكونتيسة ، لدرجة أن فكرة الخيانة فى حد ذاتها لم يكن من الممكن أن تخطر على بالى ! كيف ؟ كل ذلك كان بالأمس فقط ؟ هل مدام "دى ت ... " ... هل من الممكن أن يحدث ... وتكون قد قطعت علاقتها بالماركيز ؟ وقررت أن تجعلنى خليفته ؟ أم كانت تحاول فقط أن تعاقبه ؟ أية مغامرة ! وأية ليلة ! أم أننى مازلت نائماً بعد ؟ كنت مرتاباً . لم أود التصديق . ثم صدقت وعثرت على الدلائل ، ولكننى بعد ذلك لم أعد أعرف ثانية بماذا أفكر . وبينما كنت مستغرقاً تماماً فى حل تلك الألغاز ، سمعت فجأة صوت خطوات قريبة تماماً : رفعت عينى ، فركتهما ، لم أصدق نفسى ... كان هذا هو ... من تتصورون ؟ ... الماركيز .

- لم تكن تتوقع حضورى فى هذا الوقت المبكر ، هه ؟ كيف سارت الأمور .

سألته :

- إذن ، فأنت كنت تعرف أننى هنا ؟

- طبعاً ! لقد بعثوا إلى بالأمس ليبلغونى بذلك ، قبيل رحيلكما . هل أتقنت دورك ؟ هل كنت مسخرة بشكل كافٍ أمام الزوج ؟ متى يرسلون بك إلى البيت ؟ لقد دبرت كل شيء - خدمة مقابل خدمة - أعددت لك مركبة محترمة ، إنها نى انتظارك . مدام "دى ت" كانت فى حاجة إلى مرافق يسليها فى الطريق - وهذا كل ما كان مطلوباً منك أنت قمت بذلك ، أما شكرى ...

- أوه ، من فضلك ، دعك من ذلك . أنا سعيد تماماً بخدمة السيدة ومام "دى ت ..." يمكنها أن تؤكد بأن غيرتى واجتهادى أرفع وأسمى ، فى الحقيقة ، من أى شكر .

لقد منحني مفتاح سر الأمس ، وساعدني على فهم كل ما جرى . وفي لحظة واحدة تقمصت الدور ، وأخذت أجيب بقوانين هذا الجنس الفني .

قلت :

- ولكن لم الحضور هكذا مبكراً ، لعل الأكثر أماناً كان ...

- كل شيء محسوب ! إنني هنا بالصدفة : كنت أمر بالقرب منكم في طريق عودتي من الأنحاء المجاورة . هل من المعقول ألا تكون مدام "دي ت ..." قد أخبرتك بخططنا ؟ أنا مستاء منها على عدم ثقتها هذا بعد كل ما فعلته من أجلنا .

- ربما لديها أسباب لذلك . بل وربما لم أكن أوفق في إتقان الدور إذا كنت قد عرفت كل شيء مسبقاً .

- أوه ، يا صديقي ، هل كان ذلك مسلٍ إلى هذا الحد ؟ احك لي كل شيء بالترتيب هيا ، هيا احك !

- أه ، انتظر . إنني لم أكن أعرف أن هذه مجرد مسرحية ، على الرغم من أن دوري فيها لم يكن الأخير

- كان دوراً - ولنقل بصراحة - سيئاً .

- لا توجد أبداً أدوار سيئة بالنسبة للممثلين الجيدين .

- هل تصرفت بشكل جيد ؟

- بشكل لا مثيل له .

- ومام "دي ت ..." ؟

- لم يكن لها مثيل ، وفي كل شيء .

- تصور ماذا يعني أن تدجن مثل هذه المرأة ؟ لم يكلفني ذلك جهوداً قليلة ، ولكنني في المقابل ربيتها بذلك الشكل الذي ربما لا توجد عليه في باريس كلها واحدة من جنس النساء يمكنها أن تباريها في الإخلاص .

- برافو !

- أنتذ كنتُ ذكياً ، لأن طيشها وتقلباتها كلها كانت وايدة الرعونة والنزق وكثرة الأوهام والخيالات ، وبالتالي فقد كان من الضروري امتلاك روحها .

- حقًا ، إنها الوسيلة الوحيدة الصحيحة .

- أليس كذلك ؟ إنك لا تستطيع حتى أن تتخيل كم هي مخلصة لى . إنها بالفعل رائعة ، وأعتقد أنك متفق معى بهذا الشأن . لديها فقط ، والكلام بيننا ، عيب واحد : المسألة أنه بالرغم من أن الطبيعة قد حبتها بكل شيء ، إلا أنها لم تستطع أن تمنحها النار المقدسة التى تتوج كل مظاهر الكمال الأخرى . هذه المرأة توقظ جميع الرغبات ، تسمح بتذوق كل شيء والاستمتاع به ، ولكنها هى نفسها لا تحس بأى شيء ، مجرد تمثال من المرمر !

- أنا مضطر لتصديقك ، لأننى أنا شخصيًا لم ... ولكنك تتحدث عنها هكذا بشكل جيد ، كما لو أنك زوجها . برفو ، أنت فى غاية الدقة . ولكن لو لم أجلس بالأمس خلف المائدة مع رجل ...

- هل استقبلكم بشكل جيد ؟

- أوه ، إنه زوج حقيقى .. من شعر رأسه إلى أخمص قدميه .

- والمغامرة ! .. إنك لا تضحك بشدة . إذن ، فأنت لا تعرف أن دورك كان مسخرة ؟ وافقنى على أن هناك أشياء كثيرة غريبة تحدث أحيانا على مسرح الحياة ، فهنا يؤدون أدوارهم بدون خشبة . لنذهب إلى القصر ، لا أستطيع أن أصبر على أن أضحك مع مدام "دى ت ..." لعلها استيقظت الآن . لقد أخطرت بأننى سوف أحضر مبكرًا ، ولكن من أجل اللياقة لابد من زيارة الزوج فى البداية . لنذهب إلى حجرتك أولاً ، فأنا أريد وضع بعض البودرة على وجهى . معنى ذلك أنه استقبلك على أنك عشيقها ؟

- سوف تحكم على نجاحى من الاستقبال الذى سيستقبلنى به السيد "دى ت ..." الساعة الآن صارت التاسعة ، لنذهب الآن إليه .

لم أكن أود الذهاب إلى حجرتى لأسباب مفهومة . إلا أننا اصطدما بها صدفة فى طريقنا : كان الباب مفتوحًا ، ورأينا خادماً الذى كان نائماً على المقعد فى هدوء وإلى جواره شمعة قد احترقت . وعندما سمع وقع خطواتنا ، هب من مكانه وهو ما يزال بين اليقظة والنوم وقدم الروب الخاص بى إلى الماركيز مويخاً إياه على العودة هكذا فى مثل هذا الوقت . شعرت بحرج شديد ، ولكن الماركيز كان مستعداً تماماً لخداع نفسه واعتبار ذلك مجرد سهو سخييف لأحد الناس الذين يحبون النوم .

أمرت الخادم المرتبك بالإعداد للرحيل ، واتجهنا إلى مخدع صاحب القصر . من السهل أن نخمن أيًا منا كان ضيفًا مرغوبًا : بالطبع ليس أنا ، وكان ذلك من طبيعة الأمور . وأخذ الرجل يطلب ، فى إلحاح ، أن يبقى صديقى ضيفًا عليهم لفترة طويلة بل وأراد أن يذهب به إلى صاحبة القصر على أمل أن تستطيع إقناعه بذلك . ولم يكن هناك من يجرو ، كما قيل لى ، على توجيه مثل هذه الدعوة إلى ، ولذا فقد امتنع وجهى بشكل لا يثير الشك فى أن ذلك من سوء طقس هذا المكان الذى أضرب بصحتى .

دعانى الماركيز لاستخدام مركبته . فوافقت ، وسار كل شىء كما ينبغى ، وكان الجميع فى حالة من الرضا . ولكننى كنت ، مع ذلك ، أتمنى رؤية مدام "دى ت ..." قبل الرحيل : لم أكن أستطيع حرمان نفسى من هذه المتعة ، وشاطرنى هذه الرغبة أيضاً ، الماركيز الذى كان فى غاية الحيرة والاندھاش لنومها هكذا طويلاً ، ولكنه كان بعيداً تماماً عن التفكير الصحيح .

حينما غادرنا الزوج ، قال لى :

- أليس ذلك مدهشاً ؟ حتى إذا كان قد عرف دوره مسبقاً ، لما كان بإمكانه أن يتقنه أكثر من ذلك ! إنه ، فى جوهر الأمر ، من أنبل الناس ، فحينما وزنت الأمور كما ينبغى ، وجدت أن صلاحهما سيعود بالفائدة على الجميع ، سوف يكون هذا البيت رائعاً ، عليك أن تعترف أنه لا توجد أية امرأة أخرى يمكنها بهذا الشكل أن تعرض بيتها للضيوف ، ومن أفضل جوانبه .

لم يكن هناك من هو أكثر منى موافقة على ذلك .

- ولكن مهما كانت هذه القصة طريفة ومسلية فأرجوك - ولا كلمة لأى إنسان . هذا أمر هام وخطير ، وخصوصاً فى هذه الفترة ، وأعتقد أننى سأوفق فى إقناع مدام "دى ت ..." بأن سرها فى أيد أمينة .

- لا تقلق ، فهى لا تشك فى ذلك ، والدليل هو نومها الهادئ اللذيذ الآن .

- أوه ، نعم ، لقد نسيت أنه لا يضاهيك أحد فى فن تخدير النساء وتنويمهن .

- ليس فقط النساء ، وإنما أزواجهن أيضاً ، يا عزيزى ، بل وأحياناً عشاقهن .

وفى النهاية أخطرونا بأن مدام "دى ت ..." جاهزة لاستقبالنا ، فدخلنا .

بمجرد دخولنا ، أعلن هذا المبتهج الطروب :

- سيدتى ، يأتى إليكم اثنان من أقرب أصدقائكم .

توجهت مدام "دى ت ... " نحوى قائلة :

- خشيت أن تكونوا قد رحلتم . أشكركم على أنكم أدركتم أن ذلك كان يمكنه أن يحزننى جداً .

أخذت تحقق إلينا باهتمام ونفاذ ، وراحت تتقل بصرها بيننا ، ولكنها ما لبثت أن اطمأنت على الفور من غفلة الماركيز الذى استمر فى مداعبتى والمزاح معى ، وأخذت تضحك معى لنكاته وطرائفه ، ولكن ليس أكثر مما يستدعى الأمر ، كى تهدي من روعى ولا تحط من قدرها فى نظرى . كانت تتحدث مع الماركيز برقة ولطف ، ومعى - بلباقة ومجاملة وكبرياء . مزحت قليلا ثم صارت جادة .

قال الماركيز :

- سيدتى ، لقد أنهى صديقنا دوره بشكل رائع كما بدأه .

أجابت دون ابتسام :

- كنت واثقة من ذلك ، كما أثق فى نجاح أى دور يمكن أن يُسند إليه .

أخذ يحكى لها عن زيارتنا لزوجها . فنظرت نحوى وراحت تثنى على دون أن تبسم . ولكن الماركيز لم يتوقف :

- أما أنا ، ففى غاية الإعجاب والانبهار : إننا ، يا سيدتى ، نحن وأنتم ، كسبنا صديقاً حقيقياً ، وأكرر لك شكرنا وامتناننا ...

قاطعته مدام "دى ت ..." .

- كفى ، يا سيدى ، لندع هذا الأمر . صدقونى .. إننى أدرك جيداً كم أنا مدينة له بالكثير .

أخطرونا بقدم السيد "دى ت ..." ، والتقى جميع شخوص المسرحية . السيد "دى ت ..." يسخر منى ، ويحاول إبعادى بأقصى سرعة . وصديقى استغفله ، وأغاضنى . وأنا سددت له الدين بنفس المكيال .. رحت أبدي إعجابى بدمام "دى ت ..." التى لم تفقد ولو للحظة واحدة كبرياءها ، واستطاعت أن تخدعنا جميعاً .

رحتُ أستمع بعض الوقت بهذا المشهد إلى أن شعرت بأن لحظة الوداع قد حانت . خرجت ، فتبعتنى مدام "دى ت ..." بحجة شىء ما أرادت أن تقوله لى .

- وداعاً لقد أهديتكموني لحظات رائعة ، ولكننى كافأتكم عنها بحلم رائع ، والآن يناديكم حبكم ، وصديقتى جديرة به . لقد اختطفت منها بعض انفعالاتكم ونزواتكم ، ولكننى فى مقابل ذلك أعيدكم إليها أكثر رقةً وحناناً ، وأكثر إحساساً وشفافية . مرة أخرى وداعاً ، أنتم فى غاية الروعة لا تقلبوا الكونتيسة على .

صافحتنى وافترقنا .

صعدتُ إلى المركبة التى كانت تنتظر ، ورحت أبحث عن مغزى تلك المغامرة ولكننى لم أجد شيئاً .

المشروع القومي للترجمة

- المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :
- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
 - ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
 - ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
 - ٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
 - ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
 - ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو باننيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كارييتكوفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وقاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعل الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد هاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معصم وعبد الجليل الأزبى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وأيرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إنوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يعنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العناني
٢٢ - مذكرات رحالة من المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصري
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبه
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو باننيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كايين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حمزة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحدائق	بول . ب . بيكسون	ت : خليل كلفت

٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - وأحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٢٨ - نقد الحداثة	ألن تودين	ت : أنور مقيث
٢٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	أن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ماجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ - الذهب المزوج	أوكتايفر پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أحياف	ألوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - مشرون قصيدة حب	بابلو فيرودا	ت : محمود السيد علي
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام في البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأنطكي
٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوييا وخ . م بينياليستي	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسي التدميمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . النجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحي
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : علي يوسف علي
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود علي مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونيث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : هبى محمد عبد الغنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى ،
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	الان وود	ت : رمسيس عوض ،
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض ،
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا المعجوز وقصص أخرى	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أول القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسي العجوز
٧٣ - نقد استجابة القارئ
٧٤ - صلاح الدين والمالوك في مصر
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية
٧٦ - جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي
٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢
٧٨ - العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية
٧٩ - شعرية التأليف
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»
٨١ - الجماعات المتخيلة
٨٢ - مسرح ميغيل
٨٣ - مختارات
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)
٨٦ - طول الليل
٨٧ - ثوب والقلم
٨٨ - الابتلاء بالتقرب
٨٩ - الطريق الثالث
٩٠ - وسم السيف (قصص)
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسباني الأمريكي المعاصر
٩٣ - محادثات العولمة
٩٤ - الحب الأول والصحبة
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)
٩٨ - الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني
٩٩ - تاريخ السينما العالمية
١٠٠ - مسطرة العولمة
١٠١ - النص الروائي (تقنيات ومناهج)
١٠٢ - السياسة والتسامح
١٠٣ - قبر ابن عربي يليه آباء
١٠٤ - أوبرا ماهوجني
١٠٥ - منخل إلى النص الجامع
١٠٦ - الأدب الأندلسي
١٠٧ - صورة الفنان في الشعر الأمريكي المعاصر
- ت . س . إليوت
چين . ب . توميكنز
ل . ا . سيمينوفا
أندريه مورو
مجموعة من الكتاب
رينيه ويليك
رونالد روبرتسون
بوريس أوسبنسكي
ألكسندر بوشكين
بندكت أندرسن
ميغيل دي أونامونو
غوتفريد بن
مجموعة من الكتاب
صلاح زكي أقطاي
جمال مير صادق
جلال آل أحمد
جلال آل أحمد
أنتوني جيدنز
نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
باربر الاسوستكا
كارلوس ميغل
مايك فيذرستون وسكوت لاش
سمويل بيكيت
أنطونيو بويرو بايخو
قصص مختارة
فرنان برودل
نماذج ومقالات
ديفيد روبنسون
بول هيرست وجراهام تومبسون
بيرنار فاليط
عبد الكريم الخطيب
عبد الوهاب المؤنب
برتول بريشت
جيرارچينيت
د. ماريا خيسوس روبييرامتي
نخبة
- ت : فؤاد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومي
ت : أحمد درويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد القانمي وناصر حلاوي
ت : مكارم القمري
ت : محمد طارق الشرقاوي
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالي
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرزاق بركات
ت : أحمد فتحي يوسف شتا
ت : ماجدة العناني
ت : إبراهيم الدسوقي شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح
ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب طوب
ت : فوزية العشماوي
ت : سري محمد محمد عبد اللطيف
ت : إينوار الخراط
ت : بشير السباعي
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحي
ت : رشيد بنحو
ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكاوي
ت : عبد العزيز شبيل
ت : أشرف على دعنور
ت : محمد عبد الله الجعدي

- ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي مجموعة من النقاد
١٠٩ - حروب المياه جون بواوك وعادل درويش
١١٠ - النساء في العالم النامي حسنة بيجوم
١١١ - المرأة والجريمة فرانسيس هيندسون
١١٢ - الاحتجاج الهادي أرلين علوي ماكليود
١١٣ - راية التمرد سادي پلانت
١١٤ - مسرحيتا حصاد كرنجى وسكان المستنقع رول شوينكا
١١٥ - غرفة تخص المرأة وحده فرجينيا وواف
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا نلسون
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام ليلي أحمد
١١٨ - النهضة النسائية في مصر بث بارون
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق أميرة الأزهرى سنيل
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط ليلي أبو لغد
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية فاطمة موسى
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان جوزيف فوجت
١٢٣ - إمبراطورية العشائرية وملاقاتها النولية نيل الكسندر وفنادواينا
١٢٤ - الفجر الكاذب جون جرائ
١٢٥ - التحليل الموسيقى سيدريك ثورپ ديفي
١٢٦ - فعل القراءة فولفانج إيسر
١٢٧ - إرهاب صفاء فتحي
١٢٨ - الأدب المقارن سوزان باسنيت
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة ماريا دولورس أسيس جاروته
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية أندريه جوندز فرانك
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) مجموعة من المؤلفين
١٣٢ - ثقافة العمولة مايك فيذرستون
١٣٣ - الخوف من المرايا طارق على
١٣٤ - تشريح حضارة بارى ج. كيمب
١٣٥ - المختار من نقد س. إليوت (ثلاثة أجزاء) ت. س. إليوت
١٣٦ - فلاحو الباشا كينيث كوزو
١٣٧ - مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية جوزيف ماري مواريه
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف إيلينا تارونى
١٣٩ - باريسيفال ريشارد فاچنر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار هريبرت ميسن
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر
١٤٣ - قضايا التطوير في البحث الاجتماعى ديريك لايدار
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة كارلو جولونى
- ت : محمود على مكى
ت : هاشم أحمد محمد
ت : منى قطان
ت : ريهام حسين إبراهيم
ت : إكرام يوسف
ت : أحمد حسان
ت : نسيم مجلى
ت : سميرة رمضان
ت : نهاد أحمد سالم
ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
ت : ليس النقاش
ت : بإشراف/ رؤوف عباس
ت : نخبة من المترجمين
ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
ت : منيرة كروان
ت : أنور محمد إبراهيم
ت : أحمد فؤاد بليغ
ت : سمعة الخولى
ت : عبد الوهاب علوب
ت : بشير السباعى
ت : أميرة حسن نوريرة
ت : محمد أبو العطا وآخرون
ت : شوقي جلال
ت : لويس بقطر
ت : عبد الوهاب علوب
ت : طلعت الشايب
ت : أحمد محمود
ت : ماهر شفيق فريد
ت : سحر توفيق
ت : كاميليا صبحى
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : مصطفى ماهر
ت : أمل الجبورى
ت : نعيم عطية
ت : حسن بيومى
ت : عدلى السمرى
ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فويتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دي ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبي
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاتكريد نورست	ت : عبد الغفار مكارى
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وألونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبير
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليمان	ت : منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ - عدالة الهند وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطايبى
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فاتوك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التمساني
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - إله الطبيعة	بول إيرايش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسباني	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جيردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوثير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الشعب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ - العلاقات بين المثنيين والطمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - فى عالم طاغور	رابندراناث طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميغيل دلبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطايبى
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاريد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

- ١٨٢ - العنف والنبوة و . ب . بيتس
- ١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما رينيه جيلسون
- ١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام هانز إيندورفر
- ١٨٥ - أسفار العهد القديم توماس تومسن
- ١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل ميخائيل أنورود
- ١٨٧ - الأرضة بُنْدَجْ علوى
- ١٨٨ - موت الأدب الفين كرنان
- ١٨٩ - العمى والبصيرة پول دى مان
- ١٩٠ - محاورات كورنوشبيوس كورنوشبيوس
- ١٩١ - الكلام وأسمال الحاج أبو بكر إمام
- ١٩٢ - سياحتنامه إبراهيم بيك زين العابدين المراهى
- ١٩٣ - عامل النجم بيتر أبراهامز
- ١٩٤ - مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي مجموعة من النقاد
- ١٩٥ - شتاء ٨٤ إسماعيل نصيح
- ١٩٦ - المهلة الأخيرة فالتين راسبوتين
- ١٩٧ - الفاروق شمس العلماء شبلى النعمانى
- ١٩٨ - الاتصال الجماهيرى إدوين إمري وآخرون
- ١٩٩ - تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية يعقوب لاندوى
- ٢٠٠ - ضحايا التنمية جيرمى سيبروك
- ٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة جوزايا روس
- ٢٠٢ - تاريخ النقد الأنبى الحديث ج٤ رينيه ويليك
- ٢٠٣ - الشعر والشاعرية الطاف حسين حالى
- ٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم زلمان شاراز
- ٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات لويجى لوقا كافاللى - سفورزا
- ٢٠٦ - الهيوالية تصنع علماً جديداً جيمس جلايك
- ٢٠٧ - ليل إفريقي رامون خوتاسنديز
- ٢٠٨ - شخصية العربى في المسرح الإسرائيلى دان أوربان
- ٢٠٩ - السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين
- ٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى سنائى الغزنوى
- ٢١١ - فردينان نوسوسير جوناثان ككر
- ٢١٢ - قصص الأمير مرزيان مرزيان بن رستم بن شروين
- ٢١٣ - مصر منذ قدم نيلين حتى رحيل جد الناصر ريمون فلادر
- ٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع أنتونى جيننز
- ٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك ج٢ زين العابدين المراهى
- ٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين
- ٢١٧ - مسرحيتان طليعيتان سميريل بيكيت
- ٢١٨ - راويلا خوليو كورتازان
- ت : ياسين طه حافظ
- ت : فتحي العشرى
- ت : بسوقى سعيد
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : إمام عبد الفتاح إمام
- ت : علاء منصور
- ت : بدر الديب
- ت : سعيد الفانمى
- ت : محسن سيد فرجاني
- ت : مصطفى حجازى السيد
- ت : محمود سلامة علوى
- ت : محمد عبد الواحد محمد
- ت : ماهر شفيق فريد
- ت : محمد علاء الدين منصور
- ت : أشرف الصباغ
- ت : جلال السعيد الحفناوى
- ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
- ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
- ت : فخرى لبيب
- ت : أحمد الأنصارى
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : جلال السعيد الحفناوى
- ت : أحمد محمود هويدي
- ت : أحمد مستجير
- ت : على يوسف على
- ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
- ت : محمد أحمد صالح
- ت : أشرف الصباغ
- ت : يوسف عبد الفتاح فرج
- ت : محمود حمدي عبد الغنى
- ت : يوسف عبد الفتاح فرج
- ت : سيد أحمد على الناصري
- ت : محمد محمود محي الدين
- ت : محمود سلامة علوى
- ت : أشرف الصباغ
- ت : نادية البنهاوى
- ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كانزو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية في الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفاقي	جريجورى جوزدانيش	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جرائ	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم في مجتمع حر	بول فيراينر	ت : السيد محمد نفاذى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارتيا ماركوث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت ولف	ت : ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مازق البطل الوحيد	نورمان كيمن	ت : أمير إبراهيم العمري
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣١ - الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام في السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزي ج ١	جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادي	روين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعيسى منبولى أحمد
٢٣٩ - العربي في الأدب الإسرائيلي	جيلدرافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والقرب وإمكانية الحوار	كامي حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - في انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبي
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لورا إسكيبييل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرتيا ماركوث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر	رواقر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوثا	ت : حسن بيومي
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روينسون وجوى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روينسون وجوى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكارت	ديف روينسون وجوئى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : فاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إنوار مندوتا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	ت : على يوسف على
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين هرودى
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزى ج ٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ١	وليم جيفورد بالجريف	ت : هبى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ٢	وليم جيفورد بالجريف	ت : هبى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سى ، باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستثمار والثروة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ - السيدة بربارا	روماو جلاجوس	ت : محمود على مكي
٢٧٥ - س. س. إلهام شامز وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الأنثى الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وأخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - الفريوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وليبرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان روافو	ت : على البمبى
٢٨٤ - هرقل مجنوناً	يوريبيدس	ت : أحمد عثمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج ٢	زين العابدين المرازى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ - الثقافة والعولة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وأخرون
٢٨٨ - الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ - ديوان منجوهري الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ - علم الترجمة واللغة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ - المسرح الإسباني فى القرن العشرين ج ١	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ - المسرح الإسباني فى القرن العشرين ج ٢	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ - مقدمة للادب العربى	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وايم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ - فن النحويين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهواى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - مأساة العبيد	أبو بكر تغاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد قزاد
٣٠٠ - أسطورة برومتيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء جاهين
٣٠١ - أسطورة برومتيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ - فنجنشتين	جون هيتون وجردى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ - بوذا	جين هوب ويورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ - ماركس	ريوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ - الجدل	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ - الحماسة - النقاد الكانطى لتاريخ	جان - فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ - الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ - علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ - الالفن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ - يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ - مقال فى المنهج الفلسفى	كوانجورود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ - روح الشعب الأسود	وايم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ - أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجميدى
٣١٤ - الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ - جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت : كاميليا صبحى
٣١٦ - محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ - بلاغذ	شير لايموها - زنيكين	ت : أشرف الصباغ

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٤٨ / ٢٠٠٢

НИКАКОГО ЗАВТРА : КУНДЕРА МЕЖДУ БАЛЬЗАКОМ И ДЕНОМ

С. ЩЕРЛАИМОВА С. ЗЕНКИН

لقد تكونت خصوصية الإبداع الروائي لدى كونديرا من خلال التجربة الشخصية والتشكيكية العامة في الانعطافات القاسية شديدة الانحدار لفترة ما بعد الحرب ، كل ذلك مضروباً في عبقرية القصص والمفكر الأصيل والباحث النظري في الفن ؛ فمن الانضواء الصبياني تحت لواء «بناء الاشتراكية» وصل في حقبة الستينيات إلى الانتقاد المكشوف للأنظمة الشيوعية والأمل في الإصلاحات ، ومن البهجة والإعجاب بثبات الشعب الصغير في أعياد الميلاد عام ١٩٦٨ م ، إلى التشيك السوداوي لسنوات الهجرة والاغتراب ، ويمكن عدم تقبل الكثير من مؤلفات كونديرا ، ولكن تأملاته الروائية حول الحياة تستحق القراءة اليقظة الثاقبة .

«الحياة الإنسانية تحدث مرة واحدة فقط ، ولذا فنحن لا نستطيع تحديد أي من قراراتنا كان صائباً وأي منها باطلاً ، في ذلك الوضع نستطيع أن نقرر مرة واحدة ، وواحدة فقط ، ولن تقدم إلينا أية حياة ثانية أو ثالثة أو رابعة لكي نمتلك إمكانية مقارنة النتائج التي حصلنا عليها» .